



A. gr. a. 1219

(Homer)
Meyer

A

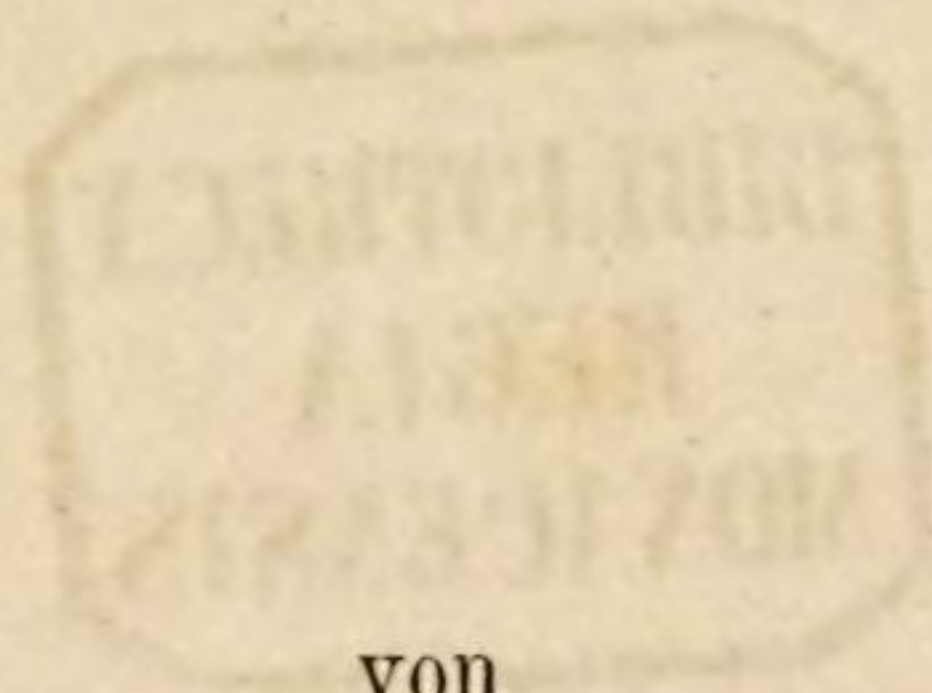
<36640794040019



<36640794040019

Bayer. Staatsbibliothek

Homer und die Ilias



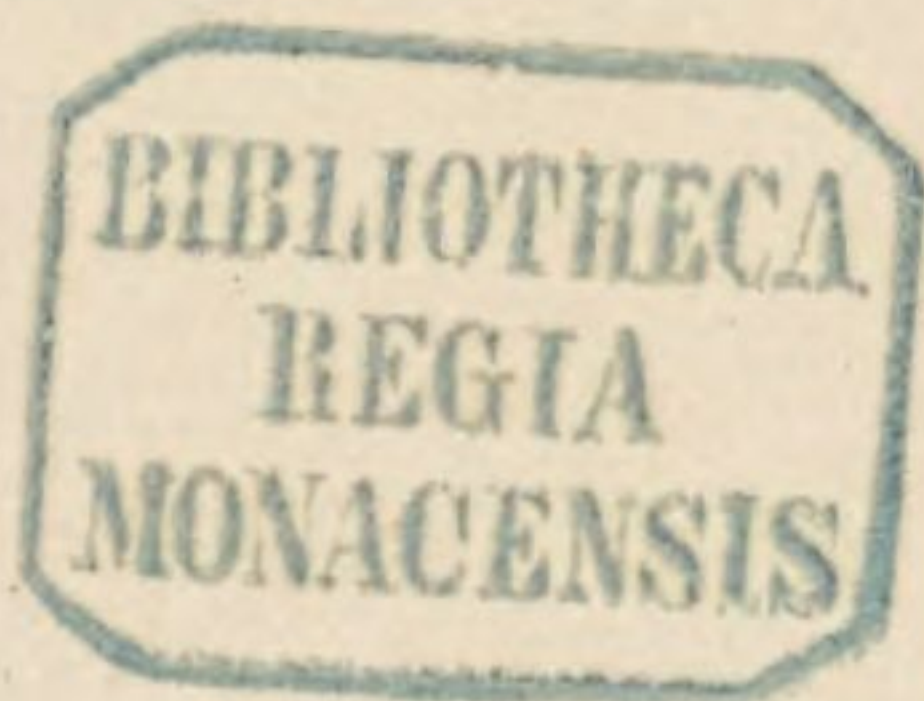
von

Elard Hugo Meyer.

BERLIN.

VERLAG VON ROBERT OPPENHEIM.

1887.



1869.

Alle Rechte vorbehalten.

Meiner lieben Frau

Elisabeth.

Vorwort.

Als mich ein langwieriges Leiden zwang, meine liebe Heimat und Schuljugend zu verlassen, konnte ich kaum hoffen, daß ich noch wieder auf irgend einem Gebiete würde thätig sein können. Daß es doch geschah, danke ich besonders der treuen Pflege Derjenigen, deren Name an der Spitze dieses Büchleins steht. Und wenn sich nun am Bäumchen meiner wissenschaftlichen Arbeit auch einmal unversehens eine Blüte zeigte, wem anders als ihr kam sie von Recht und Herzenswegen zu? Der ihr gezollte Dank aber schien nichts an Innigkeit einzubüßen, wenn er sich zugleich an ein größeres Publikum als der Gruß eines Mannes wandte, dem es Bedürfnis ist und Pflicht zu sein scheint, nicht nur seine Fachgenossen, sondern, wo möglich, auch seine gebildeten Landsleute mit den Fortschritten seiner Wissenschaft bekannt zu machen. Den gelehrten Ballast einer Untersuchung über die Achilleis, die den 2. Band meiner Indogermanischen Mythen bildet, habe ich deswegen hier über Bord geworfen, aber nicht darauf verzichtet, dem Leser den inneren Zusammenhang längerer Gedankenreihen darzulegen. Doch glaube ich darum nicht, ihm eine herkulische Arbeit zuzumuten, wohl aber stelle ich ihn

gleichsam auf einen herkulischen Scheideweg. Denn will derselbe sich bei der alten Ansicht von der Einheit Homers oder auch bei der ebenso bequemen Ansicht beruhigen, daß die an seine Ohren geklungene entgegengesetzte Meinung von einer Vielheit der Ilias- und Odysseedichter eine bloße Grille der Gelehrten und diesen füglich zu alleinigem Genusse zu überlassen sei, so lege er dies Büchlein nur möglichst rasch wieder aus der Hand. Ist er aber bereit, seinen Sinn neuen Erkenntnissen zu öffnen, hat er Lust, in den Werdegang derselben und, was schöner ist, in den Werdegang und die Schicksale eines der edelsten und einflußreichsten Gebilde menschlicher Kunst hineinzuschauen, so darf ihm die vorliegende Arbeit manchen neuen Einblick versprechen. Ich hoffe, sie wird noch mehr bieten. Denn der Leser braucht nicht zu fürchten, daß die hier vorgenommene Kritik ihm den naiven Genuß der Schönheit verleiden werde. Echte Kritik zerstört nicht nur, sondern richtet auch wieder auf, und in diesem Falle läßt sie, wie ich meine, schönere Wohnungen auf dem in Trümmer gelegten alten Bauwerk sichtbar werden. Daran mitzubauen, mitzuforschen und mitzudichten, dazu vor Allem möchte ich auch den der Wissenschaft fernstehenden Leser durch diesen dankenden Gruß ermuntern und stärken.

Freiburg, 19. Januar 1887.

D. V.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	V
1. Die Achilleis vor Homer	1
2. Die homerische Achilleis	15
3. Die Diomedesschlacht	50
4. Der Tod des Patroklos	68
5. Ein Homeridentriumvirat	85
6. Die Hektoreis	97
7. Die letzten Iliashomeriden	124
8. Homer bei den Griechen	146
9. Homer in der Fremde	170
10. Homer in der neuen Heimat.	192
11. Der Urmythus von Achilleus.	237
12. Anmerkungen	255

1. Kapitel.

Die Achilleis vor Homer.

Thessalien, das vor ein paar Jahren Hellas zurückgegeben wurde, ist die fruchtbarste Landschaft der griechischen Halbinsel. Aber seine Sommer sind wegen ihrer Dürre sehr gefürchtet, und deshalb sendet das Volk noch in unserer Zeit die feierlichsten Regengebete zu Gott und seinen Heiligen empor, wie in der Vorzeit zum Zeus Aktaeos, zum Höhenzeus, der auf dem Pelion, dem heutigen Plessidhigebirge, wohnte, das lang an der Küste hinlaufend das Binnenland vom Meere scheidet. Vor zwei- oder dreitausend Jahren stiegen wohl bei bedrohlicher Sommerhitze edle Männer vom Magnetenstamme aus der verschmachtenden Ebene auf den 8000 Fufs hohen Gipfel, breiteten hier die Schaffelle aus, mit denen sie umgürtet waren, und schüttelten sie in der Luft, um den Götterkönig zu bewegen, sein dunkles Gewölk, dessen Sinnbild das wollige Vlies war, auszubreiten und den erflehten Regen herauszuschütteln. Welch ein ungeheures Bild that sich vor ihren Blicken auf! Nordwärts ragten bis zu 10000 Fufs die schneeweissen Zacken des Olymps empor, des Lieblingssitzes der Unsterblichen, auf dem sich die ganze Majestät der Gottheit in der Gewitterpracht entfaltete. Vater Zeus, der Donnerer,

thronte hier mit dem Blitz in der Hand, mit ihm vereint die Wolkengöttin Hera. Seine Tochter war die schnell zur Erde herabfahrende gepanzerte Blitzgöttin Athene, ihr Sohn der im Wetterleuchten köstliche Waffen und Schmucksachen schmiedende Hephaestos, der auch vom zornigen Vater wohl wie ein zuckender Strahl vom Himmel geschleudert wurde. Apollon, ein bogenspannender Sturmgott, sauste der Nacht vergleichbar aus finsterem Gewölk, der aber auch bei sanfterem Wehen von seiner Leier die lieblichsten Weisen rauschen liefs. Iris, die Regenbogengöttin, schwang sich als geschwinde Botin zur Erde herab, und in den weithin fliegenden flüsternden Lüftchen verkündeten die olympischen Musen den Menschen die Geheimnisse des Götterlebens. Vom Olymp her hatte Zeus die wilden Sturmdämonen, die Titanen, die vom Pelion und Ossa her ein Wolkengebirge aufs andere türmten, mit seinem Donnerkeil in die Tiefe geschmettert, von hier hatte er die unendliche Wolkenflut ergossen, die einst ganz Thessalien in einem See begraben, bis der Peneiosfluß, der heutige Salambria, die Riegel des Küstengebirges zwischen dem Olymp und dem Ossa zerbrach und sich im paradiesischen Tempethal einen Ausweg zum Meere schuf. Schaute man vom Pelion nach Westen, so wölbte sich das ganze Thessalien wie ein Becken, dessen Wände ringsum hohe oft schneebedeckte Bergzüge bildeten, nach der Mitte hinab, durchrauscht von einem Geflecht von Flüssen und Bächen, die alle dem Hauptfluß, jenem Peneios, unterthan waren. Die Centalkette der Halbinsel, der Pindus, aber trennte Thessalien und Epirus, die beiden altertümlichen Geburtsstätten hellenischer Geistes-

und Gemütsbildung, von einander. Südwärts senkte sich der Blick vom Pelion tief hinab in den weiten Golf von Pagasae oder Volo, um den sich die felsige Magnetenhalbinsel hakenförmig herumbog und an dem sich auf den andern Seiten auch wieder Berge erhoben, so daß er, eine Welt für sich, wie eine Kammer dalag, aus der nur eine enge Meerpforte in die freie See führte. Aus jener alles verschlingenden Flut ging Deukalion, der Ahnherr der stärksten Helden, hervor, die durch diese Pforte auf der Argo abenteuernd in die fernste Ferne zum goldnen Vliefs fuhren; an diesem Golf stand in Phthia das Haus dessen, der noch größer als der Argonautenführer Jason war, das des Peleussohnes Achilleus. Beide aber verlebten ihre Kindheit droben auf dem Pelion. War auch der Westhang desselben vielleicht schon damals wenig baumreich, so beschatteten doch den Rücken und die zum Meer abfallende Ostflanke die stolzesten Buchen-, Fichten- und Eichenwälder, über die noch stolzer ungeheure Eschen ragten, die zum theil noch heute nach all den holzverwüstenden Jahrhunderten stehen. Die bald mild, bald wild in Wolke und Nebel durch diese weiten Baumstrecken rauschenden Winde dachte man sich als zottige, roßmenschgestaltige Dämonen, als Kentauren, die mit geschwungenen Ästen in jauchzender Jagdlust durchs Dickicht sprengten. Ihr Fürst aber war der freundliche weise Chiron. Vom Meer, das drunten an den Fuß des Gebirgs brandete, von den umgischten Strandklippen schwebten dann wohl in leichten Nebelschleiern die Seejungfern, die Nereiden, von Wipfel zu Wipfel empor. Zwar saßen sie meistens fein züchtiglich tief unten in den blanken Meergrotten beim Vater

Nereus oder hielten sich, wie ihre Fürstin, die Wolkenfrau Thetis, in wechselnder Gestalt in den Uferhöhlen verborgen. Aber zu Zeiten trafen sie hoch oben auf dem Gebirge vor Chirons Höhle mit den wilden Kentaurern zu lauter Lustbarkeit zusammen. Noch heute zeigt man diese Höhle, die durch einen hinabgestürzten Block fast verschlossen, im Innern jäh in unergründliche Tiefe abfällt und oft von geheimnissvollen Geräuschen durchzogen wird. Der Pelion und der pagasäische Golf umschliessen die schönste Blüte des aeolischen Stammes, zu dem auch die Magneten und die phthiotischen Achaeer gehören, das Heroentum, durch das dieser durchweg geistig zurückstehende Stamm die Dorier und Ionier weit übertraf, durch das er die Welt entzückte, als die olympischen Musen die aeolischen Sänger zu seinem Preis begeisterten, nicht nur daheim, sondern auch im fernen Kleinasien. Schon vom Pelion aus konnte ein scharfes Auge jenseits des blauen Meeres im Osten einen schneeschimmernden Berg erspähen. Das war der Ida, der über Troja ragte, das war der Berg der Verheißung.

Ums Jahr 1050 v. Chr. wurde diese ganze aeolische Welt in ihren Grundfesten erschüttert. Reisige Epiroten, Thessalier genannt, rückten in dichten Schwärmen über den Pindus herüber und fuhren zwischen die zersplitterten und überraschten Stämme schlimmer als jene heißen Pinduswinde, die im Sommer dem Schnitter noch heute so verhaßt sind. Sie brachen eine feste Steinburg oder Larisa nach der andern, knechteten die alten Landesbewohner oder scheuchten sie in die Bergwildnis oder trieben sie ausser Landes. Seitdem hiefs es Thessalien. Aus

dem Herzen desselben wanderten nun die Arnaeer südwärts und ließen sich in Boeotien nieder, viele von den Magneten und Achaeern aber fuhren auf ihren schwarzen Schiffen durch jene Golfpforte nach der Küste hinüber, auf der das Idagebirge lag, um sich und Weib und Kind eine neue Heimat in Asien zu suchen. Ihre Götter, Dämonen und Heroen zogen mit ihnen, und wie mancher Achaeer streckte sich wohl, es dem Achilleus gleich zu thun, wenn er auf der Fahrt dem alten, seltsamen Märchen von ihm und seinem Vater Peleus lauschte:

Es war einmal ein gewaltiger Jäger, der hieß Peleus. Da er das Waidwerk so über die Maassen liebte, wurde es seinem König Akastos, bei dem er verleumdet war, leicht, ihn in den wildesten Pelionwald zu locken, allwo er verlassen und verirrt den wilden Tieren zum Fraß werden sollte. Auch hatte Akastos zuvor des arglosen Peleus unwiderstehliches Messer, das Hephaestos geschmiedet, in Mist versteckt. Als Peleus nun totmüde mitten im Walde in Schlaf gefallen war, kamen die zottigen Kentauren über ihn und, wehrlos wie er war, wäre er ihnen jämmerlich erlegen, hätte ihn nicht der gute Kentaurenfürst Chiron von seinem schlimmen Volke befreit. Der wußte auch, wo das Messer verborgen war, und gab es dem Peleus wieder und erzählte ihm von einer wunderschönen Jungfrau, der Nereide Thetis, die nicht weitab unten am Gebirg in einer Grotte wohnte. Als nun Peleus vor Liebe zu ihr entbrannte, führte er ihn hinab zu der Grotte, und da sie schwer zu fangen war, riet er ihm, nicht zu erschrecken, wie immer sie ihm sich zeigen würde, sondern sie nicht loszulassen, bis sie

von ihm bezwungen. Nun schlich Peleus hinein und sah eine wunderschöne Jungfrau mit weißem Schleier in der Grotte sitzen. Als er nun seine Hand um ihren Arm legte, sie wegzuführen, verwandelte sie sich in Wasser, aber er hielt fest, und dann in Feuer, aber er ließ nicht los, und zum dritten in eine Schlange, aber er schnürte sie zusammen. Auf einmal stand wieder die wunderschöne Jungfrau vor ihm, und Peleus küßte sie und zog sie hinter sich her zur Höhle des Chiron, der sie freundlichst empfing. Und bald kamen Iris, die Kentauren und die Nereiden herbei, und es wurde eine fröhliche Hochzeit gefeiert. Chiron schenkte dabei dem Peleus eine Lanze, die aus dem Holze einer Pelionesche gearbeitet und so mächtig war, daß niemand als Peleus sie zu schwingen vermochte. Dann aber gingen Peleus und Thetis ins Thal hinab und Akastos floh und Peleus wurde König von Phthia. Thetis konnte jedoch nicht vergessen, daß ihr Gewalt angethan worden sei, und lebte schweigend neben ihrem Gemahl dahin. Doch gebar sie ihm einen Knaben, das war Achilleus. Tags salbte sie den Kleinen mit Ambrosia und Nachts tauchte sie ihn in einen Kessel mit siedendem Wasser, um ihn unsterblich zu machen. Als aber Peleus sie einmal belauschte und sein Söhnlein im kochenden Wasser zappeln sah, schrie er laut auf und schalt sie mit zornigen Worten. Da verließ sie traurig ihn und ihr Kind und kehrte zu ihrem Vater Nereus in die Meerestiefe zurück. Peleus brachte nun das Kindlein zu seinem Freunde, dem weisen Kentauren Chiron auf dem Pelion, wo es mit der Leber von Ebern und Löwen und mit Bärenmark genährt wurde. Als Achilleus sieben Jahre alt

geworden, fürchteten alle Kentauren seine Wildheit und Stärke, auch hatte ihm Chiron gelehrt, Eber und Hirsche schnell wie der Wind im Laufe einzuholen, ohne Hund zu fassen und auf starkem Arm zu seinem Meister zu tragen. Aber auch den Lautenschlag lernte er von ihm und manchen guten Spruch. Mutter Thetis kam voll Sehnsucht öfter zu ihm herauf und nahm ihn auch einmal mit sich zu ihren Schwestern, den Nereiden, hinab. Aber hier mußte er sich in Weiberkleider verstecken, um so mehr, als er heimlich eine, die schöne Briseis, liebte. Als nun einmal ein paar Fremde ihre Waren vor den Mädchen ausbreiteten, Körbchen mit Webereien und starke Waffen, und alle sich an jenen weideten, über diese allein in wilder Freude Achilleus herfiel, um sie sich anzulegen, da wurde er als Jüngling erkannt und musste sich von seiner Liebsten trennen, die noch dazu ein anderer, ein Unhold, an sich riß. Nun wurde sein Herz voll Zorns, und nichts konnte ihn trösten, bis er vernahm, daß er sie wiedergewinnen könne durch einen Kampf mit zwei unbesiegbaren Ungeheuern, einem glänzenden Wasserdrachen, Namens Xanthos, der viele Jünglinge verschlungen und viele Jungfrauen geraubt hatte, und einem Freunde desselben, einem starken Riesen, Namens Hektor, der im Besitz eines köstlichen Wassers war. Da ging Achilleus zu seinem alten Vater Peleus und bat ihn um die schwere Eschenlanze, die ihm Chiron zur Hochzeit geschenkt, denn er wollte in die weite Welt. Sein Vater riet ihm ab, aber Achilleus wollte lieber Ruhm, als ein langes Leben. Darum gab ihm Hephaestos, der Götterschmied, auf Wunsch seiner Freundin Thetis eine schöne Rüstung, die ihm

die Mutter brachte. Dann nahm er Abschied von seinem Vater und zog bis an einen wilden Fluß, in welchem der Drache Xanthos hauste. Weil es schon dunkelte, legte er sich nieder. Da erschien Hektor mit einem Feuerbrande, um ihn zu schrecken, und nackt, wie er war, fuhr Achilleus vom Lager auf, und Hektor floh davon. Andern Tags aber wurde Achilleus durch seine Mutter mit einem köstlichen Trank gestärkt. Darauf sprang er voll Mut in den Fluß hinein, um mit dem Untier zu ringen. Das wälzte sich mit seinem ungeheuren Leibe über ihn, die Fluten stiegen immer höher, und fast wäre er im Schwall ertrunken, wenn nicht Hephaest Feuer ins Wasser geworfen und der Held sich nicht an einem Baum ans Ufer geschwungen hätte. Den Drachen aber schlug er nun tot und erlöste die Briseis. Als das geschehen war, sah er eine feste Burg vor sich und vor dem Thore derselben den Riesen, der einen dampfenden Quell hütete, voll kalten und heißen Wassers. Achilleus warf seine Lanze auf ihn, aber sie traf nicht, sondern flog über ihn hinweg, dagegen traf ihn schwer des Feindes Speer, jedoch ohne ihn zu verletzen. Und nun begab es sich, daß Chirons wundersame Lanze von selber in Achilleus' Hand zurückkehrte, und abermals warf er sie und diesmal dem Riesen in den Hals. Nun fiel dieser hin und Achilleus schlug ihm das Haupt ab. Aber auch Achilleus sollte nicht lange mehr leben, denn die Ambrosiasalbe seiner Mutter und das siedende Kesselwasser hatten nicht seine Ferse benetzt. Und als er nun auch das Thor der Riesenburg sprengen wollte, schoß der wilde Gott Apollon ihm hinterrücks in diese Stelle einen Pfeil,

und er sank tot zu Boden. Seine Mutter aber trug ihn in ein fernes Land, wo er täglich von Neuem zu wilden Waffenspielen erwachte.

Dies alte Märchen, in welchem der heroische Geist, die Liebe zum Ruhm, nur erst leise aufdämmert, summt den Männern von Pelion und der Phthia, die der Knechtschaft in der Heimat ein gefahrvolles Leben in der Fremde vorzogen, in den Ohren, als ihre Schiffe unweit der Mündung des kleinasiatischen Flusses Hermos (Sarabat) landeten. Zwischen Riesen und Drachen galt es auch für sie, das kostbare Wasser eines neuen Lebens zu finden und den karischen und mysischen Ureinwohnern abzugewinnen. An hohe Lage gewöhnt, drangen die Magneten einige Meilen tief ins Innere, um auf steilem Fels unter dem Sipylosgebirge Magnesia (Manissa) anzulegen; die Achaeer wählten sich, wie in der Heimat, ihre Wohnsitze an der Küste, in Kyme und Smyrna. Achilleus' kühner Geist stritt ihnen voran. Aber nun strömten bald zahlreiche Griechenscharen aus andern Gauen des Mutterlandes neben ihnen in die Fremde ein, bald gute Bundesgenossen, bald neidische Mitbewerber. Denn jene thessalische Wanderung hatte zu einer noch viel folgenreicheren, der dorischen Wanderung, den Anstoß gegeben, die ganz Griechenland umwälzte. Auch die Dorier waren nämlich von den Thessaliern gezwungen das Peneiosgebiet zu räumen, und dieser kleine, aber ungewöhnlich kriegstüchtige Stamm hatte auf seinem Zuge nach dem korinthischen Isthmus manche Lokrer und Boeotier aufgescheucht und war nun gar in den Peloponnes eingedrungen, um hier die ehrwürdigen südachaeischen Königsthronen von Argos und Sparta

umzuwerfen und die Ionier zu verjagen. Von jenen Lokrern und Boeotiern und diesen Argivern zogen nun auch viele übers Meer nach der Insel Lesbos, welche der trojanischen Küste benachbart ist, und weiter nach Kyme, wo sie schon jene Nordachaeer aus Thessalien vorfanden. Dagegen siedelten sich die vertriebenen Ionier etwas südlicher von den Nordachaeern an und machten Milet zu ihrer Hauptstadt. Mit den Lokrern, die schon im Mutterland gute Nachbarschaft mit ihnen gehalten hatten, befreundeten sich die Nordachaeer bald, auch mit den gewandten Ioniern, zumal da diese von einem Fürstenhause regiert wurden, in welchem die Weisheit des Ahnherrn Nestor lange erblich gewesen zu sein scheint. So kam es, daß die nordachaeische Hauptstadt Smyrna bald ionisch wurde. Dagegen gerieten sie mit den derben Boeotiern und den anspruchsvollen Südachaeern aus Argos (den Danaern) in manche heftige Fehde. Denn die Argiver hatten bereits eine große Geschichte hinter sich. Ein bedeutender Handel mit den damals den Griechen in aller Bildnerei und sonstiger Technik weit überlegenen Phöniciern und ein starkes Königsgeschlecht hatte ihre Residenz Mykene zu einer durch Festigkeit und Goldreichtum weitberühmten Stadt gemacht. Eine rohere Felsblockmauer umschloß die obere, eine sorgsam gefugte weitere Quadermauer die untere Burg, und durch diese Mauer führte das prachtvolle Löwenthor. Nicht nur dieses und ansehnliche Reste jener Mauern sind uns erhalten, sondern Schliemann hat nun vor 10 Jahren nahe dem Thor im Burghofe mehrere Gräber gefunden, die von Reliefplatten bedeckt sind, welche Wagenlenker mit vorwärts sprengenden Zwei- oder Vier-

gespannen darstellen. Reiche Goldgefäße, fein verzierte Schmucksachen und Bronzeschwerter lagen zu Hunderten neben den Leichen, von denen sechs nach aegyptisch-phoenicischer Sitte aus starkem Golde gearbeitete Gesichtsmasken trugen, und im Schutte der Gräber-Schachte steckten auch weibliche Figuren mit Tauben auf Kopf und Schultern, d. h. Bilder der phoenicischen Göttin Astarte. An der Burgterrasse aber sind noch viel mächtigere, kuppelförmige, jüngere Gräber eröffnet, welche den Griechen als die Grabstätten und Schatzhäuser des Atreus und Agamemnon galten. Alle diese denkwürdigen Anlagen und Kunstwerke der ersten wirklich königlichen Stadt Europas wurden vor der Ankunft der Griechen in Asien ausgeführt, gehören also noch dem 2. Jahrtausend v. Chr. an und beweisen, daß die argivischen Südachaeer bereits eine städtische, eine viel höhere politische und materielle Kultur erreicht hatten als die Magneten auf ihren Waldtriften und als die Nordachaeer in ihren einfachen Landstädtchen. Wenn nun diese beim Wettbewerb um Haus und Hof im Hermosgebiete sich des stärksten übermenschlichen Helden der Erde, des Achilleus als ihres führenden Heros, rühmten, ja nach der Neigung der Griechen, für neue Ansprüche alte Rechtstitel zu erfinden, ihn als den ersten Eroberer der strittigen Fluren ausgaben, so stellten ihnen die Argiver den mächtigsten Herrscher Griechenlands, ihren im goldreichen Mykene ruhenden Agamemnon als Oberkönig entgegen, der auch der Herr der anatolischen Küste gewesen sei. Ja sie gingen später in diesem Sinne sogar so weit, sein Geschlecht von jenem Götterfrevler Tantalus abzuleiten, der einst auf dem

Felsenschloß auf dem Sipylos über Magnesia so übermütig geschaltet hatte. Nun befand sich nicht gar weit nördlich von Kyme, nur eine Wegstunde vom Gestade, der Trümmerhaufen einer uralten Stadt, die man Ilios nannte, auf einem weithin sichtbaren Hügel, dem Hügel von Hissarlik. Die auch hier von Schliemann ausgegrabenen höchst altertümlichen Fundstücke, namentlich die Waffen aus Stein, lehren, daß diese damals den Hügel zuoberst bedeckenden Trümmer-schichten einem Gemeinwesen angehörten, das lange vor der Ankunft der Griechen in Troas, ja wohl noch vor der Anlage der ältesten mykenischen Gräber, zerstört worden sein muß. Aber da diese Höhe das Meer und zugleich die Skamandrosebene beherrschte und leicht zu befestigen war, so lenkte sie schon früh die Begierde der neuen Ansiedler auf sich, wie sie ihre Einbildungskraft erregte. Daher erwachten nun auf beiden Seiten neue bestimmtere Scheinansprüche, die man gern auf alte Sagen stützte. Das war um so leichter, als es in der Natur der Sage liegt, sich wie die Menschen der neuen Umgebung anzupassen und sie in eine neue Heimat zu verwandeln. So hatte denn nun, wie die Nordachaeer sangen und sagten, Achilleus das Wasserungeheuer Xanthos im Skamandros besiegt zusamt dem Hüter der troischen Burg, dem alten Hektor. In gleicher Weise aber verpflanzten die Argiver ihre Lieblingssage vom Raube der Helena nach Troja, um dadurch ihr Vorrecht zu erweisen. Der Morgen- und der Abendstern, als zwei verschiedene Sterne angesehen, aber als nahverwandte, eng verbundene und stets getrennte, waren die Dioskuren, Zwillinge, die niemals zusammen leben durften. Ihre

Schwester war Helena, die schöne Himmelsröte des Morgens und Abends. Diese geleiteten und hüteten sie alltäglich, aber wenn sie am Gewitterhimmel nicht erscheint, ist sie geraubt und auch die Brüder verschwinden, um sie vom Räuber zurückzuholen. Dieser auch andern Indogermanen bekannte Mythos war nun schon früher dadurch stark verändert, daß als Rächer des Raubes an die Stelle der beiden Brüder der Helena in der argivischen Sage die beiden Atridenbrüder getreten waren; der eine, Menelaos, als der Gatte, der andere, Agamemnon, als der Schwager der Helena. Jetzt aber wurde der Räuber zu einem Trojaner, zum Bruder Hektors, gemacht, der seine köstliche Beute auf jenem Burghügel von Ilion geborgen hatte, und die Brüder zogen aus, sie von dort wieder heimzuholen und ruhten nicht, bis sie die Burg genommen und zerstört, Paris getötet und Helena wiedergewonnen hatten. So erschienen denn nun nach der achaeischen Sage Achilleus und die Atriden vor Troja zu gemeinsamer Belagerung vereint, aber diese mit jenem oft eifersüchtig um Rang und Beute entzweit; und vielleicht hatte die Sage schon dem Peliden die Rolle des Tapfersten zugewiesen, der aber wie im Märchen früh dahinsank und die Erstürmung der Stadt nicht mehr erlebte, und andererseits den mächtigen König von Mykene zum Anführer des gesamten Griechenheeres erhoben, der als Sieger in Troja einzog. Wirklich besetzten nun auch die Kymaeer, deren Könige wie die lesbischen von Agamemnon abzustammen sich rühmten, hernach den größten Teil der Troas mit dem Ilionhügel. Dieser Hügel wurde nun der Mittelpunkt des aus zwei Hauptsträngen altgriechischer Überlieferung

gebildeten Sagengeflechtes, das eine Reihe wahrscheinlich kürzerer epischer, bald einfacherer, bald schon kunstvollerer Lieder hervorrief, bis ein großer Genius kam und mehrere dieser Lieder zu einem wirklichen Epos in mustergiltiger Weise umgoß und zusammenfaßte und ein Kunstwerk von ewiger Dauer schuf. Diesen nennen wir mit Recht Homer, aber mit Unrecht schreibt man ihm die 24 Gesänge der Ilias zu. Die echt homerische Dichtung, die Achilleis, hat nur drei Gesänge und gewinnt dadurch, was sie an Umfang verliert, an innerer Schönheit doppelt wieder. Denn höher als die lockere oder gekünstelte Vereinigung auch der glänzendsten Poesien steht der Organismus, der nach einem festen Plan entworfen, von einer Grundidee bis in seine kleinsten Einzelheiten durchgeistigt, wie vermöge eines höheren Naturgesetzes lebt.

2. Kapitel.

Die homerische Achilleis.

Anderthalb Jahrhunderte waren seit der Landung der Griechen in Kleinasien verflossen, da fand sich um 850 v. Chr. ein Sänger von nordachaeischem Geblüte in der wohl schon damals stark ionisierten Stadt Smyrna durch die Kämpfe seiner Landsleute und die überquellende Fülle der trojanischen Sagenpoesie angeregt, aus all den bunten und verstreuten Elementen der Überlieferung und den kleineren Liedern ein größeres Epos zu gestalten. Sein Kunstverstand hielt ihn davon zurück, den ganzen langen, schon über 10 Jahre erstreckten Krieg darzustellen. Er wählte auch nicht aus dem verhängnisvollen letzten Jahre desselben die scheinbar eindrucksvollste Action, die Katastrophe, die Erstürmung der Stadt, sondern die derselben vorausgehende Peripetie, den Umschwung der Dinge, aus, der in so überraschender Weise durch den nordachaeischen Heros, durch Achilleus allein, und wieder durch eine altsagenhafte Leidenschaft desselben, durch seine Menis, seinen Zorn allein, herbeigeführt wurde. In der wechselnden Beleuchtung, die von seiner flammenden Wut oder seinem finstern Groll ausging, erschien nicht nur er selber am furchtbarsten, größesten und eigenartigsten, sondern die Verhältnisse der Griechen

zu den Troern, der nordachaeischen Myrmidonen Achills zu den Danaern Agamemnons, der Menschen zu den Göttern wurden dadurch aufs schärfste erhellt. Der Zorn dieses Jünglings wurde die furchtbarste Triebkraft des Troja vernichtenden Heldenwerks. Durch diesen Zorn wurde die Vergangenheit des Kriegs, die zu ihm hinführte, und die Zukunft desselben, die von ihm abhing, erst verständlich. Alles, was vor dessen Ausbruch und alles, was nach dessen Sättigung geschah, gab der Dichter mit sicherer Hand preis oder setzte es höchstens hier und da als ein Licht auf. Und da nun zwischen den Zeitpunkten des Entstehens und Vergehens alle Leidenschaft an einem dritten Punkt gipfelt, so schien dem Dichter das Gesetz der Dreiteiligkeit, das die gesamte griechische Dichtung und Bildnerei beherrscht, hier das maßgebende. So zerlegte er sich seinen Stoff in drei Gesänge.

Der erste Gesang: Die Menis, der Zorn.

Der erste Gesang der Achilleis ist auch der erste Gesang der Ilias, in den sich nur später etwa 100 ungehörige Verse eingenistet haben. Der Gesang wird als erster einer größeren Dichtung, zu deren Vortrag der Sänger der göttlichen Hilfe bedarf, nach altachaeischer Weise passend durch einen Anruf an die Muse eröffnet. In ein paar präludierenden Versen des Prooemiums wird sie aufgefordert, den unheilvollen Zorn des Peliden, der aus dem Hader desselben mit Agamemnon entsprang, und den Ratschluß des Zeus, den der Zorn wieder hervorrief, zu besingen. Durch eine rasche Frage nach dem Urheber des Zwistes wird die eigentliche Erzählung an das Prooemium gehängt, und

mit der Antwort beginnt ohne viele Umschweife die Handlung des ersten Gesangs, der nun auch wieder wie das Ganze und die andern beiden Gesänge in drei Teile zerfällt.

Erster Teil: Apollon war es, der den Zwist verursachte, denn er zürnte dem König Agamemnon, weil er seinen Priester Chryses, als er um Rückgabe seiner kriegsgefangenen Tochter Chryseis bat, mit Drohungen abwies. Wie nun der alte Chryses am Strande seinen Gott um Sühnung anflehte, schwang sich dieser, der Nacht vergleichbar, vom Olymp herab und streckte mit seinen Pfeilen neun Tage lang Tiere und Menschen nieder. Am 10. Tag der Seuche aber gab die dadurch bewegte Hera dem Achilleus ein, vor versammeltem Volk den Seher Kalchas um die Ursache des göttlichen Zorns zu befragen. Nachdem sich dieser des Schutzes des Peliden versichert, verkündete Kalchas als einziges Rettungsmittel die Auslieferung der Chryseis, der kostbaren Kriegsbeute Agamemnons. Wütend weigert sich dieser, aber Achilleus besteht darauf. Agamemnon droht mit der Wegnahme der Briseis, die dem Peliden zugefallen war, Achilleus droht mit der Heimfahrt. Nun fordert Agamemnon des Peliden schöne Jungfrau, Achilleus greift empört ans Schwert. Da erhebt sich der alte weise Nestor, seiner alten wilden Kentaurenfehden gedenkend, zu versöhnlicher Rede. Agamemnon erklärt sich bereit, die Chryseis für die Briseis herzugeben, Achilleus entsagt dieser, schwört aber, seine Lanze mit des Königs Blut zu netzen, wenn er ihm nochmals zu nahe tritt.

Zweiter Teil: Agamemnon liefs zur Versöhnung Apollons die Chryseis samt einer Hekatombe unter Odysseus' Leitung nach Chryse bringen und das Kriegs-

volk sich reinigen und alle Schuld ins Meer werfen. Dann holten seine Herolde die Briseis wider ihren Willen aus dem Zelte Achills. Der aber setzte sich allein an den Strand und streckte weinend die Hände nach den Wogen, seiner Mutter rufend, wie sein Leben, dem er ein nahes Ziel von den Göttern gesetzt wußte, nun auch entehrt sei. Da tauchte Thetis wie ein Nebel aus der Flut und verhiels ihm, ihren Freund, den Göttervater, auf dem Olymp zur Vergeltung zu bewegen. Und nachdem dieser von einem Aethiopemahl am Okeanos mit den Göttern heimgekehrt war, schwang sie sich zu ihm empor.

Dritter Teil: Während Achill in thatenlosem Groll in seinem Zelte saß, so sehr er sich nach der Feldschlacht sehnte, schmeichelte Thetis dem Zeus das Versprechen ab, daß Agamemnon samt den Danaern büßen sollten, bis ihrem Sohne sein Recht geworden. Zeus winkte zur Bekräftigung mit dem Haupt, daß seine ambrosischen Locken wallten und der ganze Olymp erbebte. Dann ging er zum gemeinsamen Göttermahl, wies die eifersüchtige Gattin und Griechenfreundin Hera zur Ruhe, der auch ihr Sohn Hephaestos Trost einsprach. Sie lächelt wieder, und mit ihr lachen die seligen Götter, als jener von einem zum andern hinkend ihnen süßen Nektar eingießt. Apollon schlägt die Leier zum Musengesang, bis die Sonne untergeht und alle Unsterblichen ihr Lager aufsuchen.

Welche Veränderung ist mit dem harmlosen Märchen vom Pelion vorgegangen! Noch hören wir von jenen wilden kentaurischen Walddämonen, aber Nestor schildert sie wie bereits vergangene Wesen der Urzeit. Noch schwebt die Nereide Thetis nebelgleich

von der Tiefe des Meeres bis zur Olympspitze empor, dem Dasein Achills ist die kurze Frist wie im Märchen bemessen. Aber er ist nicht mehr ein einsam abenteuernder Landfahrer, sondern steht mit seinen Myrmidonen vor einer großen Königsstadt, als der stärkste Held in einem weiten Griechenlager, das von dem mächtigsten Fürsten, dem Agamemnon, beherrscht wird. Seinem Hauptkampfe mit dem Flußdämon und dem Burghüter Hektor schiebt sich hier der Zusammenstoß mit dem Atriden vor, denn die geliebte Briseis wird ihm nicht von jenem Fremden, sondern von Agamemnon geraubt. Es handelt sich jetzt nicht mehr um den Kampf zweier, sondern um das viel wechselvollere Verhältniß dreier Parteien. Denn dem Priamussohne Hektor steht das Griechenheer nicht mehr geschlossen gegenüber, sondern zerrissen in zwei Massen. Achilleus mit seinen Myrmidonen hat sich losgesagt von den Atriden, denen aber die drei anderen Griechenhelden, denn mehrere kennt die althomerische Dichtung nicht, treu bleiben: Nestor, Aias und Odysseus. Ja noch eine vierte und noch dazu wieder in sich geteilte Partei, die Götterwelt, greift ein. Wie später über der attischen Bühne ein eigener Oberraum für die von dort herabschwebenden Götter eingerichtet war, so schlägt der Dichter hier ein episches Theologeion über der Bühne der irdischen Handlung auf. Um die Helden des alten Märchens hatten sich die Götter kaum gekümmert, so nahe der Olymp dem Pelion lag, in der Achilleis beobachten sie, wenn sie nicht gerade bei den Aethiopen zu Gäste sind, unablässig die Händel ihrer menschlichen Lieblinge und Feinde und suchen sie, wenigstens von ferne, zu beeinflussen. Apoll

sendet seine strafenden Pfeile, Hera giebt dem Achill den Gedanken einer Versammlung ein, Zeus faßt einen Beschluß, der fortan das Schicksal des ganzen Krieges entscheidet. Es ist, als ob die Dämonenwelt von den edleren Geschlechtern der Götter um diese Zeit in den Hintergrund gedrängt würden. Homer galt mit Hesiod den späteren Griechen für denjenigen, der ihnen die Götter geschaffen habe. Große geschichtliche Umschwünge pflegen in der dichtenden Seele eines Volkes neue idealisierende, in höherem Stil komponierende Kräfte wachzurufen. Diese waren aus der Gründung eines neuen Griechenlands in Asien gewiß schon vor Homer entsprungen und hatten das alte thessalische Märchen ergriffen, aber Homer war es, der ihnen den erhabensten Ausdruck verlieh. Mag man den ersten Gesang der Achilleis als Teil eines größeren Ganzen oder für sich betrachten, man wird alle Eigenschaften eines Kunstepos in ihm wie nirgendwo sonst in der gesamten sogenannten homerischen Dichtung vereinigt finden. Er zeigt uns die herrlichste Blüte epischer Kunst, sowohl in der weisen Benutzung der Sage zur Herstellung eines großen Hintergrundes, im planvollen Aufbau um eine fruchtbare, lebensvolle Idee und in der meisterhaften Behandlung des Einzelnen. Die Güte einer Exposition beruht besonders auf der richtigen Perspective in die Vergangenheit und der sorgsamen Vorbereitung aller für die Zukunft der Handlung maßgebenden Faktoren. Nicht durch lässige Auskramung seiner Sagenweisheit, auch nicht durch die beliebte Manier späterer Zudichter, mit wohlfeilen Vorausdeutungen zu wirken, sucht Homer jene Zwecke zu erreichen. Nachdem er den richtigen Anfangspunkt

der Handlung fest ergriffen hat, vertieft er den Hintergrund der Begebenheiten mit jedem Schritt und macht andererseits die Phantasie auf deren weiteren Verlauf immer begieriger. Vor dem Streit der Fürsten, vor dem Zorn Apollons, vor der Not seines Priesters, sehen wir in bald leiseren, bald deutlicheren Anspielungen andre Thaten, den Kriegszug nach Thebe und Chryse, der die umstrittenen Jungfrauen ins Lager brachte, und die Fahrt der Griechen nach Troja unter Kalchas' Leitung. Klytemnaestra taucht in der fernen Heimat vor uns auf, als ob sie mitfühlte, wie sie vor Troja von ihrem Gatten gegen Chryseis zurückgesetzt wird (V. 113). Über Achills Kindheit liegt Dunkel, in das die Äußerung der Mutter über die Flüchtigkeit seines Looses (V. 416) nur einen schmalen Strahl wirft. Nestor führt uns in eine noch frühere Zeit zurück, in der ungeheuerliche Wesen auf Erden lebten, mit denen es kein Sterblicher der Gegenwart hätte aufnehmen können (V. 272). Selbst in der Götter Vorzeit wird uns ein Blick gestattet, denn Zeus erscheint durch Fesseln bedroht und nur durch Thetis davor bewahrt. Aber auch diese wenigen aus weiterer Sagenferne herbeigeholten Züge sind keineswegs bloße Ornamente, sondern alle dienen dem Zweck, uns Lage und Charakter des griechischen Heroentums vor Troja, namentlich auch Agamemnon und Achill verständlich zu machen. Denn aus dieser sagenhaften und mythischen Vergangenheit wächst die Drohung des beleidigten Peliden, keinen weiteren Eingriff Agamemnons dulden zu wollen (V. 300), und sein Entschluß, sich des Kampfes zu enthalten, bis mit Hilfe der Mutter und des Zeus sein Feind in tiefe Drangsal gestürzt und

dadurch seine eigene Ehre wiederhergestellt ist, wie mit Notwendigkeit hervor. Aus dem harmlosen Märchen entfernt der Dichter alle die bloß seltsamen oder zufälligen, lose verbundenen und meist äußerlichen Motive und ersetzt sie durch natürliche, rein menschliche, aus einander hervorgehende, innerliche. Das Kinderge-sichtchen des Märchens verwandelt sich in ein seelenvolles reifes Menschenantlitz, leidenschaftlich und doch von reinster Stilruhe, wie jener Kopf Achills, der uns von manchen Münzen des Altertums so stolz mit seinen großen Augen anblickt. Nicht mehr das Wunder fesselt, sondern die Wirklichkeit, nicht mehr das Äußere an sich, sondern die Seele, nicht mehr die Masse, sondern die Form. Der hohe poetische Stil tritt uns zum erstenmal vor die Augen, der die Wirklichkeit verklärt und vertieft und unzerstörbare Szenen und Figuren schafft.

Die Handlung des ersten Teils spielt im Griechenlager und zumeist angesichts des versammelten Heeres. Eine Reihe der schönsten Einzel- und Gruppenbilder, stets wechselnder und sich steigernder Szenen, entrollt sich im Stofs und Gegenstofs der Reden der Priester und Fürsten, zwischen denen die mit wenigen, aber energischen Meisterstrichen gezeichnete Erzählung hie und da hervorbricht: das Kommen und Gehen des unglücklichen Chryses, das furchtbare Schiefßen Apolls, die Einberufung und Auflösung der Versammlung, das Schwanken Achills zwischen Gewaltthat und Nachgiebigkeit. Aber die bedenkliche Art dieser Nachgiebigkeit zeigt sich in dem letzten Worte, das hier fällt, in der Drohung.

Der zweite Teil vollzieht sich vorzugsweise am

Strande wiederum durchweg in Reden. Von hier stößt das Schiff ab, das die Chryseis unter Odysseus' Geleit dem verletzten Vater zurückgeben soll. Hier wird durch Opfer und Reinigung Apolls Zorn gesühnt. Als es hier still geworden, als Briseis ihrem Freunde nun wirklich aus dem Zelte geführt ist, da streckt hier Achill seine Hände flehend zur Mutter übers Meer. Denn nun erst empfindet er die ganze Tiefe seines Verlustes und zumal seiner Schmach. Nun erst, als er, der aus der Flut aufwallenden Thetis den Hergang schildernd, seiner Erniedrigung sich bewußt wird, reift in ihm der furchtbare Racheplan, der seine Ehre wieder herstellen soll. Und was ist natürlicher und rührender, als die Verheißung aus dem Munde der Mutter, daß das so flüchtige, kurze Dasein ihres Heldensohns doch wenigstens ehrenvoll sein soll! Jetzt erst wird die Entsagung des Kampfes, die Erniedrigung Agamemnons, das Unheil der Achaeer beschlossen.

So führt uns der dritte Teil, in dem wieder die Form des Dialogs vorwaltet, zur Welt der seligen Götter empor, deren König auf seiner lieben Thetis Bitte das heisse Verlangen nach völliger Ehrenrettung durch Agamemnons und seiner Leute Niederlage zum göttlichen Ratschluß unter dem Erbeben des Olymps erhebt. Die Götter setzen sich zum fröhlichen Nachtmahl und der, welcher der Urheber des furchtbaren Haders ist, Apollon, löst nun durch die Kunst seiner Leier und seiner Musen unsere Seele von allem Erdenleid, bis die untergehende Sonne Menschen und Götter zum Schlummer einladet. Die natürlichste Pause alles Lebens bietet dem Sänger auch für seine Dichtung den geeignetsten Ruhepunkt dar.

Plastisch heben sich die Gruppen der scharf charakterisierten Personen von der einfach und klar gezeichneten Örtlichkeit ab, jede Einzelszene ist vollkommen abgerundet. Alles ist belebt und gespannt durch die Kunst der Steigerung und des Kontrastes. Wie schwillt z. B. die Wirksamkeit des zürnenden Apollon in den 10 Versen 43—52 immer mächtiger von Zeile zu Zeile empor, bis vor dem Blick des unerbittlich rastlosen Schützen überall die Leichenfeuer leuchten! Und wenn wir einen Ruhepunkt der Handlung erreicht haben, gerade dann weifs der Dichter eine neue Spannung in uns zu erwecken, uns zu andern höheren Gipfeln weiterzuführen. Dafür zeugen vor allem die Schlüsse der drei Hauptteile und unter ihnen am deutlichsten wiederum der Endschluss. Hoch über dem von innerer und äußerer Fehde schwer wie nie zuvor bedrohten Griechenlager tafeln unter Scherz und Sang die seligen Götter. Alles atmet Frieden. Der himmlische und irdische Zwist scheint besänftigt, Apoll und sein Priester ist versöhnt, das Lager von der Pest befreit, eine Gewaltthat Achills gehindert und der Olymp voll geselliger Freude. Dennoch ist unser Herz voll düsterer Ahnung. Denn die beiden mächtigsten Männer, welche die Zelte vor Troja beherbergen, sind sich bis in den Tod verfeindet, und Zeus, der mächtigste unter den Göttern, will von der Erniedrigung den einen durch die Erniedrigung des andern befreien. Wer empfindet da nicht die Notwendigkeit, dafs der Dichter, der den Zusammenstoß dieser stärksten Mächte seiner Welt so zu begründen und zu leiten verstand, nun auch den weiteren Verlauf und die Lösung desselben durch seine Kunst herbeizuführen sich berufen fühlen

mußte! Ebenso wenig wie die 24 Gesänge der Ilias ein von einem Dichter verfaßtes einheitliches Epos bilden, ebenso wenig ist jeder Gesang ein Lied, ein Ganzes, für sich, wie zumal dieser erste Gesang zeigt. Wenn mit der Nacht, die am Ende desselben über Götter und Menschen hereingebrochen ist, der Schlaf weicht, muß sich der Schoß der Zukunft vor uns aufthun und uns in der Not der Griechen das furchtbare Walten des göttlichen Willens offenbaren.

Der zweite Gesang: Die Agamemnonsschlacht.

Der zweite Gesang der Achilleis hat ein viel schlimmeres Schicksal erfahren als der erste. Denn indem eine ganze Reihe von Schülern und Nachahmern Homers d. h. Homeriden ihre Dichtungen nicht nur zwischen diesen ersten und den zweiten, sondern auch an verschiedenen Stellen mitten in den zweiten später hineinschoben, ist der zweite nicht nur vom ersten weit abgedrängt, sondern auch zertrümmert und außerdem zum Teil noch überarbeitet worden. Aber seine zerprengten Stücke sind uns im 11., 15. und 18. Iliadgesang deutlich erkennbar erhalten und ergeben wieder zusammengefügt das edelste Schlachtbild aller epischen Poesie, die Agamemnonsschlacht.

In der Einleitung sendet der erwachende Zeus, seines Versprechens eingedenk, früh morgens seine Botin, die Iris, zum schlummernden König Agamemnon hinab, um ihn zum Kampf aufzuwecken und ihn und seine Leute mit eiteler Siegeshoffnung zu ihrem Verderben zu erfüllen. Der Atride erhebt und waffnet sich und ruft das Heer zur Schlacht zusammen, aber Achilleus und seine Myrmidonen bleiben aus.

Erster Teil: Die Griechen rücken aus dem Lager ins Feld und durchbrechen nach schwerem, ermüdendem Ringen um Mittag die troischen Geschwader. Agamemnon streitet allein allen voran zu Fuß, während die Troerfürsten, immer zu Zweien gepaart, meistens vom Streitwagen herab kämpfen, der eine die Rosse lenkend, der andre die Lanze schwingend. Wie ein hungriger Löwe springt er unaufhaltsam den jugendlichen Freundes- oder Brüderpaaren entgegen und erlegt mit steigender Wut deren vier hintereinander. Dem ersten niedergestreckten Paar reißt er die schimmernde Rüstung ab, so daß sie nun mit schimmernder nackter Brust daliegen. Dann stößt er zwei Söhne des alten Priamos nieder. Er kannte den einen, Antiphos, schon, denn Achilleus hatte ihn einst auf dem Ida bei seiner Schafherde überrascht und ins Lager geschleppt. Er, der sich durch reiches Lösegeld sogar vor dem Peliden das Leben gerettet hatte, muß nun vor Agamemnon mit schwertdurchstoßenem Haupt dahinsinken. Erschreckt lassen die beiden Söhne des Antimachos die blanken Zügel aus den Händen fallen, als der Schreckliche auch zu ihnen herüberkommt, sie springen vom Gespann herab, um seine Kniee zu umklammern und herrlichen Lohn für die Schonung ihres Lebens zu versprechen. Aber ihre schmeichelnden Thränenworte zerschneidet er mit dem Hinweis darauf, daß ihr Vater einst seinem Bruder Menelaos, da er als Gesandter nach Troja kam, nach dem Leben getrachtet, und rücklings stürzt der eine in die Brust getroffen zu Boden, des andern Haupt fliegt abgeschlagen wie ein Kreisel ins Getümmel. Einem alles verzehrenden Waldbrand gleich dringt der Atride immer weiter vor und vor ihm her flüchten

die rasselnden Troerwagen blutbespritzt, ihrer Herren ledig, dahin. Am Grab des alten Ahnherrn Ilos, am Feigenbaum rast die Flucht vorüber, und bald ertönt der Schlachtruf des Königs mit den blutigen, unnahbaren Händen an der Eiche vor dem Skäischen Thor.

Zweiter Teil: Nun aber schreitet der Vater der Götter und der Menschen vom Himmel herab und setzt sich, den Donnerkeil in der Rechten, auf den Idagipfel, von wo er das Schlachtfeld überschaut. Und abermals entsendet er seine Botin, die Iris, die dem Hektor, der hoch zu Wagen im Thore hält, zu warten rät, bis Agamemnon verwundet sei, dann aber dreinzuhauen, bis er mit Sonnenuntergang die Schiffe der Griechen erreiche. Hektor gehorcht, doch feuert er die Seinen zum Widerstand an. Vergebens! Der Antenoride Iphidamas, der soeben vom fernen Brautgemach kommend, mitten in die Schlacht sich gestürzt hat, wirft sich dem Agamemnon entgegen und sieh da! sein Speer trifft ihn am Gürtel. Aber wie Blei biegt sich dessen Spitze an dem Silberbeschlag um. Agamemnon reißt ihn heraus, schlägt dem jungen Gatten das Haupt ab und trägt froh seine kostbare Rüstung zu seinen Leuten. Wie das Iphidamas' Bruder Koon gewahrt, schleudert er seine Lanze auf den Brudermörder und trifft auch dessen Faust in der Mitte. Trotzdem streckt Agamemnon auch ihn nieder, und immer noch tobt er weiter mit Speer und Schwert und schweren Feldsteinen. Da entströmt sein Blut der Wunde, und heftige Schmerzen packen ihn. Er muß zu Wagen die Schlacht verlassen und kann nur noch den Seinigen zurufen, die Schiffe zu schützen. Während die schäumenden Rosse den erschöpften König zum

Lager fahren, stürmt Hektor vor, frohlockend, daß der Griechen Bester entwichen sei, dagegen ihm Zeus hohen Ruhm verliehen habe. So sinken und fliehen denn auch die andern Griechen vor ihm hin, nur Odysseus setzt sich, wie ein Eber mit gewetzten Hauern, zur Wehr, denn dem Tapfern komme es zu, auch in der verlassensten Not Stand zu halten, treffend oder getroffen. Die Troerhunde, die über ihn herfallen, wirft er denn auch allesamt in den Staub, und selbst der prahlerische Sokos, dessen Lanze, von Pallas Athene nur noch eben gehemmt, ihm bereits in den Leib gefahren ist, muß unter Hohnreden büßen. Doch als Odysseus den Speer herauszieht und sein Blut nachfließt, drängen die Troer des Anblicks froh sich mit Gejauchze wieder dichter um ihn. Da ruft der Held dreimal, so laut sein Kopf nur vermochte, dreimal hört ihn Menelaos und bittet den Telamonier Aias ihm beizuspringen. Dieser treibt die Troer davon, wie ein Löwe die über einen Hirsch hergefallenen Schakale, und Menelaos führt den Geretteten zum Wagen.

Dritter Teil: Nun ist Aias allein. Gleich einem Wildwasser tobt er durchs Feld, bis Hektor den schlimmen Feind gewahrt. Als sein Gespann über Leiber und Waffen dahersaust, da wendet Zeus auch dem Aias den Fuß zurück. Aber, mit dem siebenhäutigen Schild auf dem Rücken, weicht er nur Schritt vor Schritt und stemmt sich auch wohl den Troern entgegen, wie ein starker störriger Esel, den die Knaben vergeblich aus dem leckeren Saatfeld zu prügeln suchen. Und als er seine Gefährten wieder erreicht hat, dreht er sich von neuem gegen die Feinde um. Hektor jedoch läßt ihn zur Seite und stürmt

gegen die Flotte vor, und selbst des greisen Nestors Flehen, der auf seinen Knien die flüchtenden Griechen bei ihren Eltern und Kindern beschwört, kann das Verderben nicht aufhalten. So muß denn nun auch Aias zu den bedrohten Schiffen zurück, und vor dem Bug des vordersten steht er mit den Seinen, mit seiner langen Lanze jeden Angreifer niederstosend. Sein Helm schüttert fortwährend unter den Würfeln, seine Schulter kann nicht mehr die in seinen Schild geschleuderte Speerlast tragen, und als nun Hektor mit dem Schwert die Lanze des keuchenden, schweißbedeckten Helden zerhaut und deren Spitze weitab vom Stumpf zur Erde niederdröhnt, da erkennt Aias schaudernd den Willen des Zeus und entweicht den Geschossen. Nun schleudern die Troer hinter ihm drein Feuer ins Schiff, das bis in Achills Zelt hineinscheint. Und zum drittenmal sendet Zeus seine Botin, die Iris, um jetzt den Peliden zum Kampf aufzureizen. Auf ihre Worte stürzt er unbewaffnet, wie er ist, hinaus und scheucht mit donnernder Stimme die erschreckten Troer zurück. Die Sonne geht unter.

In den ersten Gesang ragten noch einige wichtige Motive des alten Magnetenmärchens hinein, wenn sie auch die asiatische Sage bereits mit ganz anderen Verhältnissen umschlungen hatte. Dem zweiten Gesang aber bot das Märchen nichts mehr, und die spätere Sage höchstens die typischen Träger der ursprünglichen Trojasage, nämlich außer dem Peliden und dem Atriden auch hier wieder nur Nestor, Aias und Odysseus und den Feind Hektor, und vielleicht einige allgemeine Umrisse dieser verhängnisvollen Schlacht. Die Agamemnonie ist das erste uns bewahrte Beispiel einer

ganz freien, durch die Überlieferung kaum irgendwie bestimmten Entfaltung individueller Schöpferkraft, die nur, wie jeder, auch der höchste menschliche Aufschwung, an ihre Zeit und ihren Ort gebunden ist. So spiegelt sich denn auch in dem grausamen Männerhandwerk dieses Gesanges ein Stück Kulturgeschichte wieder. Noch spät, noch bis ins 4. Jahrhundert hinein, hielten drüben im Mutterland die Magneten an ihrer altertümlichen Tracht fest, an dem enganliegenden Rock, um den ein Fell geworfen war, an dem kurzen Speer, dem kleinen kreisrunden Schild und sicher auch der altachaeischen Fellhaube. Ihre Ausrüstung war weit entfernt von der glanzvollen Erscheinung des griechischen schwerbewaffneten Hopliten, die ihn vor den Kriegern aller anderen Völker auszeichnete und durch die Croesus, als er hellenische Söldner warb, selbst die Veteranen des Cyrus schrecken zu können wähnte. Die Stufenleiter von jener altmagnetischen Bewaffnung zu dieser Vollrüstung steigen wir in den verschiedenen Schlachtenbildern der Ilias hinan, eins der unumstößlichen Zeugnisse ihrer großen Altersunterschiede. Demgemäß steht denn nun das älteste und noch dazu nordachaeische Schlachtenbild der Agamemnonie jenem magnetischen Rüstungszustande am nächsten, auf den nur die Waffentechnik der Karier, denen die Achaeer das Land am Hermos genommen hatten, und die abweichende Bewaffnung der benachbarten Argiver und Ionier vielfach eingewirkt hatte. Zu den Waffen, welche die Agamemnonsschlacht schlugen, wird nur Bronze, noch kein Eisen verwendet. Der Helm ist noch eine einfache Sturmhaube, um die sich aber schon ein eherner Schirm legt, der

aber Bügel und Backenstück oder gar Visierloch und Helmbusch noch fehlen. Der Panzer, der mit einem Fremdwort bezeichnet wird, der auch den auf dem mykenischen Schmuck dargestellten Kriegeren noch fehlt, scheint erst vor kurzem von den Kariern übernommen. Am Speer wird nur die eine Hauptspitze, die obere, erwähnt. Der Wagen wird nur vom asiatischen Feinde, noch nicht von den Griechen zum Kampfe, sondern von diesen nur zur Flucht benutzt, und nur Menschen, nicht Götter bedienen sich desselben. In dieser schlichten Wehr rückte das Heer der Agamemnonie aus dem Lager ohne weiteres ins Feld, das nicht einmal ein Graben von den Zelten scheidet.

Der dumpfe Krach, der den Fall eines Getroffenen bezeichnet, wird hervorgehoben, nicht aber das Waffengeklirr. In dem Bemühen, alles, selbst das unplastische, nur hörbare, zu sichtbarer Plastik zu erheben, gedenkt der Dichter dabei lieber des krampfhaften Griffs, mit dem die Hand des Sterbenden den Staub packt. Die durch die Luft getragene Lanze heisst kühn „windgenährt“ und, wenn sie auf den Feind zufliegt, „begierig sich an dessen weißer Haut zu sättigen“. Wie das Göttergelächter im ersten Gesange, ist im zweiten das Kampfgeschrei unauslöschlich, und wenn Odysseus ruft, so viel sein Kopf nur fassen kann, so sieht man ihn mehr schreien, als daß man ihn hört. In all diesen Bildern und denen, welche die Verwundung und das Sterben bezeichnen, ist Homer viel kühner und zugleich knapper und einfacher als die späteren Homeriden. Keiner von diesen erreicht seinen Schwung in der Darstellung des eigenartigen Wagenkampfes, keiner seine unvergleichliche Würde in der Phraseologie

des Todes, wenn die Tapfern „ihr Geschick erfüllend zum Hause des Hades niedersteigen“ oder noch schlichter und ergreifender „den ehernen Schlaf schlafen“.

Wie Homer seine Bilder nicht massenhaft ausschüttet, sondern sorgsam und maßhaltend verteilt, so durchschlingt er auch die Schlachtschilderung mit einem reichen, aber nicht überdeckenden Gewinde von Gleichnissen und stellt selbst diese mit seinem ausgeprägten Sinn für Symmetrie wie ein Arabeskenmaler unter das Gebot eines strengeren Stilgesetzes. Er gruppiert sie paarweis.

Dem Schnitter des ersten Gleichnisses entsprechen die Holzhauer des zweiten; dem Löwen, der die Hirschkälber zermalmt, entspricht der darauffolgende ein Rind packende Löwe; dem Kreiselwirbler das wirbelnde Feuer; dem die Hunde auf den Eber hetzenden Jäger der Eber, der sich den Hunden und Jägern zur Wehr setzt u. s. w. Die meisten Gleichnisse sind dem Treiben der kampflustigsten und stärksten wilden Tiere entnommen. Uns mag trotz der schönen Mannigfaltigkeit der Situationen diese Auswahl etwas eintönig bedünken, aber auch sie zeigt den ausschließlich altheroischen Charakter gerade dieses Gesanges. Denn der Adel der Vorzeit kannte außer dem Krieg gegen Menschen keine größere Freude als die Jagd, den Krieg gegen die Tiere. Daher finden wir auf den goldenen Platten, Schiebern und Dolchklingen der mykenischen Gräber vorzugsweise Löwen dargestellt, wie sie stolz dastehen oder niederbrechen, Männer angreifen oder fliehen und Tiere würgen, und auf den mykenischen Gemmen und Goldringen immer wieder Eberkämpfe und Hirschjagden. Die ältere Gleichnis-

poesie der Ilias lebt in diesem Tierscenen, neben denen aber auch die großen Naturkräfte, der Wind, das Wasser, das Feuer und der Blitz, eingreifen, während die später immer beliebteren Vergleichen mit menschlichen Friedensscenen selten sind und die mit Göttern ganz fehlen. Die Gleichnisse der Agamemnonie sind durchweg Treffer, indem das Vergleichene mit dem Vergleichenden sich meistens genau deckt und in keinem andern Iliasgesange die Hauptmomente der Schlacht dadurch so scharf hervorgehoben, so typisch ausgeprägt werden, wie in diesem. In keinem werden die Krieger auch dadurch so wirkliche „Löwenkrieger“, um Goethes Bezeichnung der Iliashelden zu gebrauchen, wie in diesem, in keinem wird ihre Aktion so elastisch wie in diesem durch die Gleichnisse. Wie der Hauch der Bäche die weite Wiese belebt, so erfrischt das aus der Natur herüberwehende Gleichnis die ganze wilde Menschenhandlung.

Nur scheinbar steht die Gleichnisarmut des ersten Gesanges, in welchem nur Apollon mit der Nacht, Agamemnons Auge mit Feuer, Thetis mit dem Nebel, Nestors Rede mit Honig verglichen wird, mit dem Gleichnisreichtum des zweiten im Widerspruch. Denn jene war bedingt durch das notwendige Überwiegen des rhetorischen Elements, das im älteren epischen Stil die Gleichnisse völlig vermeidet und mit richtigem Takt der Erzählung überläßt. Und wenn Homer in der Menis der Rede den weitesten, in der Agamemnonie dagegen einen sehr engen Spielraum gewährt, so beweist er beidemal denselben feinen Künstlersinn, der ihn stets die der Natur des Gegenstandes angemessensten Darstellungsmittel ergreifen läßt. Der Fortgang der

Fabel der Menis vollzieht sich vorzugsweise in leidenschaftlichen inneren Gemütsbewegungen, die uns am besten durch Gespräche und Wortwechsel bloßgelegt werden, die daher auch aufs genaueste ineinander greifen und ganz natürlich auseinander entspringen. Nur hier und da, wo es Not thut, wo die Scene sich ändert, vermittelt die Erzählung den Übergang von der einen zur andern Rede. Der Fortgang der Fabel der Agamemnonie vollzieht sich dagegen in leidenschaftlichen äußeren Kampfaktionen, die uns durch die Schilderung der auseinander sich entwickelnden Stadien der Schlacht vors Auge geführt werden. Nur hier und da, wo die Situation es dringend erheischt, unterbricht die Rede den Fluß der Schlachtbilder. Wo Götter oder Menschen sprechen, thun sie es kurz, voll einer einzigen Empfindung, unmittelbar aus der Sachlage heraus. Homer bewährt also auch in dieser Beziehung eine Haupttugend, die ihn von den meisten Homeriden unterscheidet, er weiß die Realität, die wahre Wirklichkeit der Dinge, poetisch zu gestalten. Ins wilde Schlachtgetümmel passen nicht lange Reden, daher begnügen sich die meisten mit 4 oder 5 Versen, keine überschreitet das Maß von 8. Keine langen Geschichten, keine Gleichnisse, keine Sentenzen erdrücken die einfache Sprache der Empfindung.

Wie kann man einem solchen, die größten wie die kleinsten Kunstmittel mit gleicher Meisterschaft handhabenden Dichter das Unding des Schlachttags zumuten, der sich in unserer Ilias vom 11. bis gegen die Mitte des 18. Gesangs erstreckt? Dagegen stellt die Agamemnonie, die sich als der Kern aus all diesen Hüllen und Zuthaten herausschält, diesem die ver-

schiedenartigsten Kulturzustände und poetischen Ideen wüst verquickenden, zwei Mittage aufweisenden, überhaupt unmöglich langen Schlachtttag das volle, aufklarste angeordnete, in sich zusammenhängende, schön abgerundete, altachaeische Bild des leidenschaftlichen, wechselreichen Verlaufs eines Schlachttags entgegen, wie er den Natur- und zugleich den Kunstgesetzen gemäfs, wie er allein des Dichters der Menis würdig ist.

Die Agamemnonie zerfällt in drei klar von einander gesonderte Teile, denen eine Einleitung vorausgeht. Ihre Schlacht gleicht einer grofsen, erst leise aufruschenden, dann mächtig vorstürzenden, darauf stillstehenden und endlich wieder zurücksinkenden Flutwelle. Schroff, rücksichtslos, fast grausam, aber unaufhaltsam tapfer, stark und voll Ehrsucht und Bruderliebe, ganz der Schilderung der Menis entsprechend, erscheint Agamemnon als die Hauptfigur des ersten Teils. Nun Achill im Dunkel des Zelts von seinem Groll zehrt¹, wird der Atride durch Zeus' eigene Botin aufs Schlachtfeld an die Spitze des Heers gerufen, seinen höchsten Ruhmestag wähnt er gekommen, an welchem er, der Räuber der Briseis, auch ohne den Peliden die grofse Stadt erstürmt. Und wahrlich, nur der König der Tiere oder das Feuer kann sich ihm vergleichen, wie er gegen Mittag durch die Bresche der Troerreihen stürmt. Ein eigentümliches Kunstmittel wendet der Dichter hier an, indem er in einer Reihe von Dreikämpfen die Schlacht bis zu den wilden Massenkämpfen emporschwellen läfst, die den standhaltenden Odysseus und den bald weichen- den, bald sich wieder wendenden Ajas umtoben, bis Aias mit seiner Lanze und Hektor mit dem Schwert

vor der feuerbedrohten Flotte das Streiterpaar bilden, das unsere ganze Aufmerksamkeit an sich reißt. In jenen Dreikämpfen fahren zwei durch Freundschafts- oder Bruderliebe in Not und Tod wirksam verbundene Jünglingspaare auf ihrem Wagen dem königlichen Fußkämpfer entgegen. Er wirft sie alle herunter. Immer neue Nebenmotive steigern unsere Teilnahme auch für die fremden Helden und zugleich die Spannung des Kampfes. Von dem ersten erliegenden Paar erfahren wir kaum mehr als Verwundung und Tod, aber in grausam ironischer Wendung; aus dem zweiten tritt uns der Priamide Antiphos bereits durch seine frühere Begegnung mit Achilleus näher. Dem dritten Paar, das so rührend um Gnade fleht, wird ebenso schneidig dieselbe geweigert, weil ihr Vater Antimachos den Menelaos bedroht hat. Und hier wirft die brüderliche Liebe doch auch auf Agamemnon ein milderes Licht. Noch rührender ist das Schicksal der Antenoriden, von denen der jüngere soeben ein junges Weib heimgeführt hat. Endlich entfaltet sich im Kampf mit dem letzten Brüderpaar bereits ein ausgeführteres Gespräch zwischen Odysseus und Sokos, der als der Rächer seines Bruders auftritt und krachend niedersinkt. Aber wie schön stechen vor diesem letzten Dreikampf die grausamen löwenwildten Verfolgungsakte Agamemnons von der grimmigen Pein ab, die ihm Koons Speer bereitet, wie dem kreisenden Weib das Geschoss der göttlichen Wehmütter, und von seinem notgedrungenen Abschied von der Schlacht, von der er das Höchste erwartete! Im zweiten Teil ist nun Odysseus der Hauptheld, klug und männlich gefaßt in drangvollster Vereinsamung mitten im Troerge-

tümmel, bis auch ihn die Todesnot zwingt, den dreimaligen Hilferuf auszustoßen und Aias ihm heran-eilend Luft schafft. Im dritten Teil trägt der große Aias die Hauptlast des Schlachtenunglücks mit der ganzen widerborstigen Zähigkeit einer rauhen Kriegerseele. Aber weder der Mut dieses wetterfesten Mannes, noch die ergreifende Beredsamkeit des in die Kniee gesunkenen alten Nestor kann das Unheil abwehren. Denn unter Zeus' Schutz erstreckt sich über alle Teile immer überwältigender Hektors Heldenkraft. Im ersten zwar hält er noch an sich, aber schon lauert er im Thore. Im zweiten bricht er kühn in die dichtesten Geschwader der Feinde, er trachtet nach der Vernichtung der Schiffe, aber noch meidet er Aias. Im dritten stürmt er in wildester Kampfeswut auf die Flotte und Aias los, bis dessen Lanze zerschmettert am Boden klirrt und der Feuerbrand hinüberfliegt. Schaudernd erkennt Aias den Willen des Zeus. Da erhebt sich über alle und selbst Hektor bei Sonnenuntergang der größte, der Heros der Achilleis, drohend in seiner nackten Schönheit am Rande des Lagers und kündigt eine neue Wendung der Dinge an, denn auch er erkennt bewegt den Willen des Zeus. Die höchste Erhabenheit des echt homerischen Epos enthüllt sich da, wo der göttliche Wille mit dem menschlichen Tichten und Trachten freundlich oder feindlich zusammentrifft. Aber Homer hütet sich wohl, deswegen die seligen Götter in kleinlicher Leidenschaftlichkeit zum Erdenstaub mitten in das Menschengewimmel hinabzuziehen. In der Menis und Agamemnonie vermitteln niedere Wesen, Thetis und Iris, den Verkehr zwischen den Menschen, vielleicht näherte sich

ihnen auch Athene, die Göttin des niederfahrenden Blitzes, um dem Speer des Sokos Halt zu gebieten und den aus dem Dunkel des Zelts hervorbrechenden Achill mit Goldwolken zu umkränzen. Aber sonst bleiben diese altachaeischen Gottheiten hoch oben im Himmel oder lassen sich auf den höchsten Bergspitzen nieder. Zeus, der im ersten Gesang vom bebenden Olymp her der Thetis Verheißung zugnickt hatte, dem Achill zur Ehre, dem Agamemnon zum Verderben, steigt im zweiten auf den Ida herab, wie um die Leitung des von ihm beschlossenen Schicksals keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren, den gezückten Blitzstrahl in der Hand. Dreimal sendet er an den Entscheidungspunkten die Iris zu den drei Helden hinab, um die sich die ganze Achilleis dreht. Diese drei Sendungen der Mitte sind die Angelpunkte der Gesamtheit des Gedichts. Am Schluß des 2. Gesangs erscheint darum die Zeusbotin zum drittenmal. Zeus hat dem Achill sein Wort gehalten. Denn ist dem Peliden jetzt nicht Genüge geschehen? Sieht er nicht das Griechenheer zerschmettert vor sich und um sich? Leckt nicht die Flamme bereits am ersten Schiff, um die Flotte und mit ihr alle Hoffnung auf die Rückkehr zur Heimat zu verzehren? Liegt nicht der mächtige stolze Agamemnon hilflos und gebeugt auf seinem Lager, voll Reue über seine unselige Verblendung? Erkennt nicht jetzt alle Welt, daß alle seine Macht und Heersgewalt nichts gegen Hektor vermag ohne den Peliden, den zeusgeliebten Thetissohn? Und wiederum geht die Sonne unter, und wiederum läßt der Dichter von seinem reichen Tische einen der köstlichen Brosamen fallen, von denen, wie

Aeschylus sagte, die attischen Tragödiendichter lebten. Denn auch hier leistet er das höchste der Kunst, indem er in den Abschlufs, in die Pause, das stärkste Spannungsmotiv, in die Windstille den Keim eines neuen furchtbaren Sturms legt. Unser Gemüt ist gehalten und doch in seiner Tiefe bewegt.

Dritter Gesang: Der Achilleuskampf.

Da der dritte Gesang der Achilleis am meisten der Gefahr der Zudichtung ausgesetzt sein mußte, nachdem der vorhergehende zweite so viele Eingriffe erlitten, und da noch dazu der Gegenstand desselben, der Kampf Achills mit Xanthos und Hektor, als ein alter Lieblingsstoff, von den Sängern ohne Zweifel wiederholt bearbeitet worden ist, so kann es nicht wundern, wenn dieser Gesang besonders stark und breit von Neudichtungen durchwachsen erscheint und selbst die inhaltlich gewiß demselben ursprünglich angehörigen Stücke nur in der Form der Bearbeitung erhalten sind. Obgleich es nun demnach recht mühsam ist und nicht immer sicher gelingt, die zerrissenen Teile aus vier Gesängen, dem 19., 20., 21. und 22., zusammenzulesen und wieder aneinanderzufügen, so lassen sich doch auch hier die edlen Grundzüge des alten Gedichts im Ganzen deutlich wiedererkennen.

Die Einleitung bildet die Versöhnung Achills mit Agamemnon am andern Morgen, die angesichts des halbverbrannten Schiffs und des verstörten Griechenheers vor sich geht. Briseis wird dem Peliden zurückgegeben. Die Mutter Thetis stärkt ihren Sohn mit Nektar und Ambrosia, er legt alsbald seine herrliche Hephaestosrüstung an und nimmt die Chirons-

lanze in die Hand. Denn er brennt darauf, die Niederlage der Griechen an den Troern und zumal an Hektor zu rächen, er allein.

Erster Teil: Mit Donnerruf springt er mitten in den Troerschwarm hinein, erlegt einen nach dem andern und darauf drei Söhne des Königs Priamus. Zuerst den Polydor. Der zärtliche Vater hat ihn, seinen Jüngsten, seinen Liebling, nicht hinauslassen wollen. Der aber pochte auf die Schnelligkeit seiner Füße, als ob Achill nicht ebenso furchtbar durch diese wie durch seine Stärke wäre. Und so entrinnt er ihm nicht, am Nabel getroffen stürzt er seufzend zu Boden und kann die hervorquillenden Gedärme mit den Händen nicht dämmen. Vor dem einen entsetzlichen Renner sinken aber auch alle andern dahin, wenn sie nicht in den Xanthosfluß hinabspringen, um sich in dessen Wasser oder Buschwerk zu bergen. Doch auch hier erscheint Achill, und Lykaon, Polydors Bruder, klimmt nackt und wehrlos am Ufer empor. Da begrüßt ihn Achilleus höhnisch als alten Bekannten, denn er hat ihn früher einmal beim Zweigschneiden in seines Vaters Garten überrascht und gefesselt und nach Lemnos verhandelt. Von dort entflohen war Lykaon 11 Tage mit seinen Freunden in Troja guter Dinge gewesen, und am 12. trifft er nun mit Achill zusammen, der ihm mit seinem grimmigen Gruß den Speer entgegenschleudert. Sich deckend kriecht er rasch an den Helden heran, umklammert mit der einen Hand dessen Knie, mit der andern die im Boden haftende Lanze, ruft kindlich dessen Erbarmen auf sich herab, der mit ihm von demselben Brot sich gelabt, der für ihn ein dreimal höheres Lösegeld als

damals bekommen werde. Er möge sich an seines Bruders Polydor Tod genügen lassen, er selber sei ja auch kein leiblicher Bruder Hektors, sondern von einer andern Mutter. Achill erwidert: „Keiner von allen Troern, die ein Gott vor der Stadt läßt, soll dem Tod entgehen. Warum jammerst du so viel, da doch auch ich, der Sohn eines trefflichen Vaters und einer göttlichen Mutter, gar bald sterben muß?“ Da läßt Lykaon die Lanze los, um beide Hände wie zur letzten Abwehr dem Schwert des Peliden entgegenzustrecken. Das aber fährt tief in seinen Nacken hinein und die Erde rötet sich von seinem Blute. Achill packt ihn am Fuß und schleudert ihn ins Wasser, den Fischen zum Fraß.

Zweiter Teil: Ob solcher That zürnt der Xanthosfluß, und als Achilleus zu ihm hinabspringt, wirft er unmutig brüllend die Leichen aus, drängt sich lastend in des Helden Schild hinein und zerrt an seinen Füßen. Da schwingt sich dieser an der Wurzel einer schönen Ulme aus dem Strudel ans Ufer. Aber ob er auch in weiten Sätzen adlergleich mit seinen klirrenden Waffen übers Feld schießt, mit dunklen, tosenden Wogen eilt noch rascher der Flußgott hinter ihm drein. Vergebens stemmt sich Achill dem Schwall entgegen, er steigt ihm auf die Schultern, und als der Held emporspringt, reißt ihm der Flußgott der Erde sichern Halt unter den Füßen fort. Da stöhnt der Pelide zu Zeus empor, verzweifeln an der Götter Hilfe und selbst an der lieben Mutter Wahrhaftigkeit, die ihm doch einen ehrenhaften Tod von Apolls Geschofs unter Trojas Mauer verheissen. Stiefse ihn doch nur Hektor nieder, statt daß er hier ver-

sinke wie ein vom Winterwasser fortgerissener Hirtenbube! Zeus aber hört sein Flehen und sendet den Hephaestos mit seinen Gluten und zwei Winden sie anzublasen; und das Feuer verzehrt die vielen Leichen, und all die Kräuter, Büsche und Bäume stehen den Fluß entlang in Flammen, und das Wasser desselben kocht wie ein Kessel über starkem Feuer. Da erbittet und erhält Xanthos Schonung, und Hephaestos löscht den Brand.

Dritter Teil: Dem Xanthos entronnen stürmt Achilleus auf die Stadt los, hinter deren Mauern sich inzwischen die Troer geborgen haben, nur ein einziger nicht. Mit Entsetzen sieht der greise Priamus den Peliden wie ein schreckhaftes Himmelszeichen herannahen und jammert zu seinem Sohn Hektor, der draussen vor dem Thor geblieben ist, er solle hereinkommen und dem furchtbaren Feind sich entziehen, der ihm schon so viele Söhne und nun auch Polydor und Lykaon erschlagen habe, die er unter den Flüchtlingen nicht bemerkt. Schon sieht er seinen eignen alten Leib den Hunden hingeworfen. Aber er, wie die greise Hekabe mahnen vergeblich. Hektor wartet, den Schild an die Mauer gelehnt, voll Grimm auf den Gegner. Doch als dieser nun erscheint, mit geschwungener Pelionlanze, da erfaßt ihn ein Zittern. Weil das Thor geschlossen, flieht er, den Peliden hinter sich, wie die Taube den Habicht, an der Warte und dem Feigenbaum vorbei, bis zu den zwei Quellen, deren eine heißdampfendes, die andere eiskaltes Wasser ausprudelt, an denen einst in den Tagen des Friedens die schönen Troerinnen ihre Wäsche wuschen. Eine schreckliche Todesjagd rast jetzt an ihnen vorüber,

noch ein zweites, noch ein drittes Mal um die ganze Stadt. Voll Entsetzen schauen die Troer von der Mauer, die herbeigeeilten Griechen vom Felde her zu, und selbst die Götter sehen bewegt von oben herab. Als die beiden nun zum vierten Mal die wundersamen Brunnen erreichen, da faßt Zeus die goldene Wage in der Mitte und legt in die eine Schale Achills, in die andere Hektors Todeslos. Und wie er sie erhebt, sinkt Hektors Los tief hinab. Und Hektor hemmt seinen Lauf und stellt sich dem Peliden entgegen. Er entgeht dem ersten Lanzenwurf desselben, aber auch sein Speer trifft nur des Gegners Schild. Als nun plötzlich Achill durch Athene seine Lanze wieder erhält, da erkennt Hektor die Nähe des Todes. Dennoch dringt er mutig mit gezücktem Schwert gegen Achill vor, doch ehe er ihn erreicht, dringt die Pelionlanze durch eine Panzerlücke tief in seinen weißen Hals und wirft ihn in den Staub. Vergebens fleht der Sterbende, an Achills nahes Ende erinnernd, um Schonung seiner Leiche. Achill weigert sie, aber ist bereit, die Todesbotinnen zu empfangen, wenn Zeus es will. Die Griechen eilen staunend herbei, und Achill, an der Leiche Hektors stehend, fordert sie auf, den Paeon, das Siegeslied, anzustimmen: „Den großen Hektor schlugen wir!“

Im zweiten Gesange hatte Homers Erfindungskraft und Kompositionskunst fast ganz frei schalten können, und auch die wenigen, noch nicht überwundenen rein märchenhaften Züge des ersten Gesanges fügten sich willig unter seiner leise umformenden Hand in den neuen epischen Stil ein. Aber der Stoff des dritten Gesangs stellte ihm eine viel schwierigere

Aufgabe. Denn wenn auch Hektor bereits durch die Sage vor ihm allmählich aus einem gewaltigen Riesen in einen gewaltigen Feind der Griechen, den Hort Trojas, verwandelt war, so war doch der Kampf Achills mit dessen Bundesgenossen, dem Wasserdämon, ein so märchenhaftes, ja abenteuerliches Motiv, daß man zu der Annahme geneigt ist, Homer habe es ausscheiden oder ganz umgestalten müssen, um nicht die rein menschliche und natürliche Haltung des großen Heldenkampfes zu stören. Aber der Dichter erkannte, daß diese Stelle, gleichsam die Seele des alten Mythos, nicht mit sich handeln liefs. Fest und unauflöslich miteinander verbunden waren jene beiden dämonischen Figuren seit Jahrhunderten und Jahrtausenden, denn sie waren die Hauptträger der Sage schon in der indogermanischen Vorzeit, und der Wasserdrache und der Riese sind noch heute die Ungeheuer des Märchens aller indogermanischen Völker, deren Hut der Held das Wasser des Lebens entreißt. Dies unbezwingbare Volksbewußtsein schonte denn auch Homer und liefs überhaupt hier mehr als in den andern Gesängen eine Reihe mit diesen zwei Hauptkämpfen verknüpfter märchenhafter Züge bestehen. Mutter Thetis stärkt ihren Sohn Achill vorher mit Ambrosia, ganz allein zieht derselbe ins Feld gegen Tausende, im Wasser erliegt er fast dem Gegner, wunderbares Feuer verscheucht dasselbe, im Streit mit Hektor kehrt die Lanze von selbst in seine Hand zurück, an ein paar wunderbaren Brunnen fällt der letzte Schlag. Aber Homer ergoß mit linder Menschlichkeit und künstlerischer Unparteilichkeit den schönsten idealisirenden Glanz über die alten Dämonen, über die Gegner seines Volkes; sie erheben sich zu treuen, edlen,

opferbereiten Schutzpatronen ihrer bedrohten Stadt. Aus der grandiosen Phantastik des Flufskampfes aber leuchtet uns das Bild des vergeblichen Ringens auch der heroischsten Menschenkraft mit der Wut erzürnter Naturgewalten entgegen. Und so wird auch diese seltsame Scene der großen Grundidee des Gedichts unterthan gemacht.

Die Harmonie des dreitheiligen Aufbaus umfängt uns auch hier. Dreimal wechselt der Schauplatz: zuerst das weite schon bekannte Blachfeld der Agamemnonie, dann der strudelnde Fluß mit seinen baumreichen Uferrändern, endlich kreist die Handlung unmittelbar um den Mauerring Ilions, des Zieles aller Leiden und Leidenschaften. Die grausame Verfolgung der Troer durch den Peliden ist in demselben Stil gehalten, wie ihn in der ganzen Ilias nur noch die Agamemnonie kennt. Auch hier läßt deren Lieblingsmotiv seine rührenden wechselnden Formen spielen. Aus der vollen Freude der Jugend werden auch hier die Troer und zwar hier ein einzelner Bruder nach dem andern in den Kampf für ihre Vaterstadt gerissen und zwar in wirksamer Steigerung zuerst der blutjunge Polydor, dann der schon lebenserfahrenere und doch so lebensfrohe Lykaon und endlich der ernste von den Prüfungen des Daseins schwerbelastete Hektor. Alle klammern sich angstvoll ans süße Leben an, alle flehen den Gegner um Gnade oder wenigstens um Schonung ihrer Leiche. Der aber, selber alles Erbarmens und aller Todesfurcht bar, stößt sie alle nieder, die Opfer seiner Rache und seines Ruhmes. Wie es dem dritten Gesang zukommt, sind dessen Kampfbilder noch eindringlicher als die des zweiten.

Die Melodie bleibt dieselbe, aber sie schlägt immer wieder in eine andere Tonart um, die uns immer stärker ans Herz greift, bis sie alles sammelnd in den Schlussakkorden des Todeskampfes Hektors erschütternd ausklingt.

Ehe aber dieser höchste Moment eintritt, weiß der Dichter auch hier in der Mitte des Gesanges der Handlung einen unerwarteten Ruck, einen überraschenden Umschwung, zu geben. In der Menis ist es nach der Auslieferung der Briseis, durch die der Hader gestillt scheint, das Erwachen des Schmachbewußtseins im Peliden, das ihn dazu treibt, den Hilferuf zu seiner Mutter über das Meer zu senden. Im zweiten Gesang ist es die plötzliche Verwundung Agamemnons, die ihn und das Heer dicht vor dem höchsten Ziel seiner Hoffnungen in hoffnungslose Tiefe hinabschleudert. Auch hier überbietet der letzte Gesang seine Vorgänger, gerade aus jenem bedenklichen Flusskampfmotiv holt Homer die wirkungsvollste aller seiner drei Peripetieen. Denn die in ihr deutlicher als in den beiden andern sich offenbarende Schwäche und Vergänglichkeit auch des Heroentums, das aber hier noch einmal sie überwindet, um dennoch den Siegeskranz zu ergreifen, stimmt mächtig in den ernstesten heroischen Grundton der Dichtung ein, daß nicht das Leben, sondern der Ruhm der Güter höchstes ist. Dies Bewußtsein, das den Achilleus dort am einsamen Strande, als er seine Mutter ruft, zuerst unter Thränen ergreift, das ihn dann nach der trostlosen Niederlage der Griechen am Schluß des zweiten Gesanges nackt, wie er ist, den Speeren der Feinde entgentreibt, es hebt ihn nun aus der Tiefe der Flut, in der unterzugehen er nur deswegen erschrickt, weil das sonder Ehre ist, hoch selbst über Hektor empor. Nachdem das heftige

Gewitter der Flufskampfscenen an uns vorübergerollt und die Bahn wieder frei geworden ist, sehen wir die Stadt der Prüfung vor uns, die Mauern mit Menschen besetzt, die sich um den alten König drängen, und hinter den Mauern ein verzweifelndes Volk, das gestern das ganze Feindesheer samt den besten Helden bis an die Schiffe jagte und heute wie eine Schafherde von einem Einzigen in die Hürde gejagt ist. Und rings um die Mauern niemand, alles verödet, selbst die ehrwürdigen Bäume und lieben Quellen oben vor dem Thor. Doch nein! Einer steht, den furchtbaren Peliden und mit ihm sein Geschick erwartend, wie festgebannt durch Pflicht und Mannesehre, noch draussen und zieht die Teilnahme nicht nur seines Vaters und Volkes, sondern auch der Götter und selbst von uns späten Menschen auf sich, der einzige Hort der Seinen. Aber er ist doch nicht stark genug, der Stunde des Verderbens fest entgegenzugehen, und so überwindet Achill trotz seiner Härte auch sittlich seinen Gegner. Denn er verfolgt mit voller Heroenwürde unentwegt die Bahn des Todes, so dicht er auch ihm vor den Augen schwebt. Darum senkt sich in dem großen dritten Zeusbilde Homers, das allein würdig neben die der beiden andern Achilleisgesänge tritt, die Schale Hektors, und die Achills steigt noch einmal hoch empor. Alles Heldenelend und aller Heldenglanz und alle darüber thronende Götterherrlichkeit faßt sich in der letzten großen Scene zusammen, und es ist, als ob hier, in den letzten Tönen des Epos, zuerst sich der Nationalstolz des Dichters selber einmischte, wenn nun die Griechen den Paeon anstimmen:

„Den großen Hektor schlugen wir!“ —

Dem aeolischen Stamme des alten Mutterlands

gebührt vor den andern Stämmen desselben die Ehre, die reiche griechische Heroensage geschaffen zu haben, aber ein einzelner Sproß dieses Stammes in Asien, Homer, war es doch erst, der einen kleinen Ausschnitt jener Sagenwelt so durchgeistigte und so umformte, daß sie den heroischen, den großen historischen Stil erlangte. Diesen mit der Achilleis zuerst im 9. Jh. v. Chr. in die griechische und somit in die Weltliteratur eingeführt zu haben, ist der höchste Ruhmes-titel Homers. Ein Jahrtausend lang und länger blieb er Muster der epischen Poesie, ohne je erreicht zu werden, und die bildende Kunst erreichte ihn erst im 5. Jh., zur Zeit des Phidias und der attischen Historienmalerei, wenn man aus der späten pompejanischen Mosaik der sogenannten Alexanderschlacht und aus den Berichten über die zerstörten Gemälde Polygnots Schlüsse ziehen darf. Die Entstehung dieses Stils war bedingt durch das Zusammentreffen verwandter, aber verschiedenartiger und sich ergänzender hochbegabter Stämme eines Volkes in den erregten Momenten erfolgreicher Gründung eines neuen Daseins in der Fremde, zu einer Zeit, da die Kultur und die Natur noch harmonisch verbunden waren. Wie die Sprache der Achilleis eine Verschmelzung aeolischer und ionischer Mundart zeigt, so mag auch der aeolische Geist durch den weicheren lebendigeren Ionismus vielfach gemildert und angeregt sein. Diese so sinnliche und so nüancenreiche und der Zusammensetzung so hingeebene Sprache und dazu ein edles, tragfähiges und doch abwechselndes Versmaß und ein zugleich mythisch-romantischer und historisch-realer Stoff waren die günstigen Elemente, die nun ein mit den höchsten dichterischen Kräften versehener Genius zur Fest-

stellung jenes Stils verwendete. Denn er besaß den unirraren Sinn für die Form, der alles rein zufällige und massige beseitigt und verflüchtigt, der alles verschwommene in ein plastisches Bild zusammenfaßt, der durch symmetrische Anordnung überallhin Klarheit verbreitet. Aber er besaß mehr, nämlich den aus tieferer Menschenkenntnis entspringenden Kunstverstand, der durch Kontrast und Steigerung, durch Einfügung unerwarteter neuer Momente und Vereinigung aller Momente am geeigneten Punkt die Gemüter zu bewegen, zu spannen, aus ihrer Alltagssphäre in eine freiere Luft zu heben weiß. Aber auch wo er direkt packen und erschüttern will, bedient er sich nie überquellender leidenschaftlicher Effekte, sondern bewahrt auch hier das schöne Maß. Selbst in der Kühnheit, mit der er die Gottheit mit den Erdenhändeln verknüpft, bewahrt er es, ihr stets Ehrfurcht zollend und ihre Macht verherrlichend. Auch ist er weit davon entfernt, die Feinde seiner Landsleute in ein nachteiliges Licht zu stellen, auch die dem Gegner gerechte Menschlichkeit gehört zu den Eigenheiten dieses Stils. Nicht einem phantastischen Schönheitsideal jagt er nach, sondern die Wirklichkeit, wie er sie sah und glaubte, sucht er zu höchster Schönheit zu erklären. Eine mächtige idealisierende Glut läutert das Kleine wie das Große, das Göttliche wie das Dämonische, und schafft eine Welt, die weder von dieser, noch von jener Welt und doch auch eine Welt ist, voll lebendiger Schönheit und unvergänglicher Kraft, die Schiller in heißer Sehnsucht die Region nannte, „wo die reinen Formen wohnen.“

3. Kapitel.

Die Diomedesschlacht.

Als die Thessalier nach ihrem denkwürdigen Marsch über den Pindus die Ebene erreicht hatten, stießen sie zuerst auf den aeolischen Volksstamm der Arnaeer. Jenen war Zeus von Dodona der Hauptgott, dessen Gattin nicht wie sonst Hera, sondern Dione hieß, diese verehrten als Nationalgottheit die Athene von Iton. Vor den Thessaliern zurückweichend schlugen die Arnaeer in Boeotien ihre Wohnsitze auf und errichteten auch hier, bei Koroneia, der Athene ein Bundesheiligtum, bei dem sie alljährlich ihr Stammfest feierten. Doch ließen sie auch die Dienste der älteren, von ihnen unterworfenen Bewohner des Landes bestehen, wie z. B. den der halbphoenicischen Aphrodite der Kadmeer und des thracischen Ares in Theben. Weiter südwärts wurde ihnen von den Ioniern Attikas Halt geboten. Viele von ihnen, die nun Boeotier hießen, schifften unter der Führung des Südachaeers Penthilus nach Lesbos und Kyme in Asien hinüber und vereinigten sich hier mit den Südachaeern von Argos und den Lokrern. Kein Stamm hielt in Asien zäher die alten Bräuche und Erinnerungen fest als der boeotische. Noch viele Jahrhunderte später priesen die lesbischen Hochzeitslieder den Abendstern,

wie er über dem Oeta, dem Gebirge der fernen Heimat, den Liebenden zu freundlicher Verheißung aufging. Noch im 4. Jahrhundert begeisterte der Aufschwung, den Theben unter Epaminondas nahm, den kymaeischen Geschichtsschreiber Ephorus wie ein nationales Ereignis. Die ausgewanderten Boeotier fanden auch in Asien ihre alten Feinde, die Kadmeer und die Ionier, wieder, und zwar miteinander verschmolzen und verbündet mit jenen Nordachaeern, den Nebenbuhlern ihrer südachaeischen Freunde von Argos. Im ionischen Milet verehrte man den Nordachaeer Achill als Heros, im boeotisch-argivischen Kyme leitete man alle Herrlichkeit von Agamemnon ab. Ein Riß trennte die nebeneinander am Hermos um ein neues Dasein ringenden Griechenstämme in zwei Hauptgruppen, die ionisch-nordachaeische und die boeotisch-südachaeische, und es wird einige Zeit vergangen sein, bis das Achilleusepos von Milet und Smyrna aus sich einen Weg zu den Gegnern in Kyme bahnte. Dann aber mußte es gerade als Verherrlichung des Nebenbuhlers zu wetteiferndem Gegengesang reizen und um so mehr, als um diese Zeit, ums Jahr 800, die Kymaeer in der Troas mit den Teukrern kriegten und ihr Schlachtgeschrei gewiß auch oft am alten Burgberg von Ilion erscholl, unter welchem Achilleus die schönste Ruhmesblume gepflückt haben sollte. Hatten die Nordachaeer ihren Achilleus, die Südachaeer ihre Helena nach Troja verpflanzt, warum sollten die mit den Argivern verbündeten Boeotier nun nicht auch einen Helden ihrer reichen heimischen Sagenwelt in einen Helden der Trojasage verkleiden? Den gemeinsamen gewaltigen Hintergrund der Geschichte dieser beiden Stämme bildete aber der

Krieg der Sieben gegen Theben. Nun hatten zwar alle jene Sieben einen bereits durch das Lied weitbekannten Tod auf ihrem Zuge gefunden, aber es war dann auf ihre Söhne die Rede gekommen, und gerade Diomedes, der Sohn des volkstümlichsten und tapfersten unter den Sieben, des Tydeus nämlich, eignete sich um so besser zum Heros der vereinten argivisch-boeotischen Bevölkerung von Kyme, als er in Argos König gewesen und schon im Mutterland die Feinde der Boeotier, die jetzt in Asien mit den Ioniern verbundenen verhaßten Kadmeer von Theben, geschlagen hatte. So kam ein kymaeischer Dichter auf den Gedanken, der gefeierten Achilleis in einer Diomedie ein Konkurrenzepos zu schaffen, in welchem Diomedes als der tapferste Held vor Troja erschien und ihm Aeneas entgegentrat, d. h. derjenige, den die gegenwärtigen Feinde der Kymaeer, die Teukrer, als ihren Stammheros betrachteten. Aus diesen Stoffen baute der älteste Homeride sein neues Epos, das uns, mit vielen Zusätzen versehen, im 5. Buche der Ilias erhalten ist.

Erster Teil: Es war einmal ein reicher Hephaestospriester in Troja, der hieß Dares. Seine beiden kriegskundigen Söhne, Phegeus und Idaios, zogen mit ihrem Gespann dem zu Fuß kämpfenden Diomedes entgegen. Phegeus wurde nach einem Fehlwurf auf den Helden durch den Speer des Tydiden vom Wagen geschleudert, den nun auch Idaios erschreckt verließ. Der Gott Hephaestos hüllte ihn in schützendes Dunkel, um wenigstens einen Sohn dem alten Vater zu bewahren. Nachdem Diomedes die erbeuteten Rosse den Gefährten zur Abführung nach den Schiffen übergeben, stürzte er sich ins Getümmel wie ein angeschwollener

Wildbach. Der Nordlycier Pandaros, der das sah, schoß ihm aber einen Pfeil in die Schulter, und unter dessen Jubelgeschrei wich Diomedes auf seinen rückwärts haltenden Wagen zurück, damit sein Rosselenker Sthenelos, des Kapaneus Sohn, ihm den Pfeil herauszöge. Zugleich flehte er zu Athene, ihm den frechen Feind in die Hand zu geben, und er wurde erhört. Denn sie stärkte ihm die Glieder, sie gemahnte ihn des nie zagenden Mutes seines Vaters. Er solle kühn weiterkämpfen, jedoch die Götter meiden, nur die Aphrodite, wo er sie träfe, dreist verwunden. Als Athene ihn verlassen, stürzte er sich von neuem in die Schlacht, wie ein vom Wurf eines Hirten gereizter Löwe in die Hürde springt, und erlegte mehrere Troerpaare hintereinander, auf die Erbeutung ihrer Waffen und Rosse stets bedacht.

Zweiter Teil: Als das Aeneas sah, suchte er jenen Pandaros, den besten Bogenschützen, auf, um ihn auf Diomedes zu hetzen. Pandaros, erstaunt über des soeben von ihm verwundeten Tydiden rasche Rückkehr in die Schlacht, glaubte einen Gott in ihm zu erkennen und verwünschte sich, daß er vergebens Weib und Kind verlassen und nicht aus dem reichen Marstall seines Vaters ein Gespann zum Speerkampf mitgeführt habe. Seinen unnützen Bogen möchte er am liebsten zerbrechen und ins Feuer werfen. Auf die Aufforderung des Aeneas aber, bei ihm aufzusteigen und die troischen Pferde, die von Zeus' Rossen abstammten, zu versuchen, fuhren sie dem Diomedes entgegen. Bald wurde Sthenelos ihrer gewahr und wollte zurück. Aber Diomedes ist zu begierig sie zu töten und die edlen Tiere zu gewinnen. Pandaros' Lanze berührt nur

seines Gegners Panzer. Dessen Geschofs aber fährt dem Lycier in den Kopf, und waffenklirrend stürzt er herab. Aeneas springt vom Wagen, umschreitet abwehrend die Leiche seines Gefährten, doch Diomedes trifft ihn am Schenkel mit einem so schweren Feldstein, wie ihn zwei gewöhnliche Sterbliche nicht tragen können; Aeneas sinkt zusammen. Da hüllt ihn seine Mutter Aphrodite in ihr Gewand und will ihn der Schlacht entrücken. Doch während Sthenelos das feindliche Gespann als Beute wegtreibt, verfolgt Diomedes ergrimmt die kyprische Göttin und verwundet sie mit scharfer Speerspitze oben an der zarten Hand, so daß das Götterblut herabfließt und sie schreiend den Aeneas fallen läßt. Sie flieht davon. Höhnisch ruft ihr der Held nach, sich aus dem Kriege zu scheren und sich an der Berückung der Weiber genügen zu lassen. Iris führt die gepeinigte Kypris auf einem Wagen zum Olymp, wo sie ihrer Mutter Dione auf die Kniee sinkt. Diese tröstet sie mit einer Reihe anderer Götterleidensgeschichten und lindert die Schmerzen ihrer Wunde. Aeneas wird inzwischen von Apoll in eine dunkle Wolke gehüllt, dennoch springt Diomedes dreimal auf ihn los. Beim 4. Male schreckt ihn der Gott mit furchtbarer Stimme vor dem Kampf mit Unsterblichen zurück.

Dritter Teil: Da weicht Diomedes, Apollon entführt den Aeneas nach seinem Tempel in Troja und hetzt nun den Ares, den Bruder der verwundeten Aphrodite, auf den verwegenen Helden. Er selber setzt sich oben auf die Burg. In der Gestalt des Thracierfürsten Akamas ermutigt Ares die Troer, aber Athene springt dem Tydiden bei, der seine wieder-

aufblutende Wunde bei den Wagen kühlt. Sie erinnert ihn nochmals an seinen heldenmütigen Vater, der als achaeischer Bote in Theben beim Mahl alle Kadmeerjünglinge zum Kampf herausgefordert und alle besiegt habe. Sie glaubt nicht, daß der zaghafte Diomedes der Sohn eines solchen Vaters sein könne. Der aber weist auf ihr früheres Gebot, den Kampf mit den Göttern zu vermeiden; nur deshalb sei er dem Ares ausgewichen. Sie erwidert, auch den brauche er nicht zu fürchten, wenn sie als Schützerin bei ihm sei, und so drängt sie den Sthenelos vom Wagen, schwingt sich selber hinauf, und krachend trägt er die Göttin und den besten Helden in die Schlacht. Den heransausenden Speer des vorgebeugten Ares packt Athene, daß er ungefährlich vorbeifliegt. Den des Diomedes aber treibt sie dem Gotte durch den Gürtel, und dieser brüllt wie 9 oder 10000 Männer vor Schmerz, so daß Achaeer wie Troer erzittern. In finstern Wolken-
dunst fährt er gen Himmel und klagt seinem Vater Zeus sein Leid. Der aber nennt ihn den verhafstesten unter den Göttern, erbost über seine Rauflust, läßt jedoch den Götterarzt Heilkräuter auf seine Wunde legen, die denn auch bald verharscht. Hebe badet ihn, kleidet ihn in frisches Gewand, und nun setzt er sich wieder neben seinen Vater Zeus, froh seines Ruhmes.

Die boeotische Diomedesaventüre war ursprünglich eine Dichtung für sich, die nach Art eines Volksliedes ohne weiteres schmucklos anhob und, nachdem sie einige Glanzthaten ihres Helden gesungen hatte, rasch dem Ende entgegenlief. Weil ihr Wurf nicht so gar weit war, brauchte sie nicht dazu in einer besonderen Einleitung auszuholen; sie hatte

weder auf Vergangenes, noch Zukünftiges hinzuweisen nötig. Wenn hinter der Achilleis sich gleichsam ein doppelter Sagenhintergrund aufbaute, der kunstvollere, erst in Asien hergestellte, und der einfachere des Mutterlandes, so fehlte der Diomedie der eine, wie der andere. Ihre einzige Perspektive war die alte Tydeus-sage, von der sie nur ein schwacher Abglanz ist. Denn der Sohn ist dieser älteren ersten Sage nur abgeborgt, er ist dem Vater einfach nur nachgebildet, er ist eine bloße Imitation. Beide Helden sind durch zügellose Kampflust ausgezeichnet, beide übernehmen gern gewagte Sendungen, beide befreien sich verwundet mitten in der Schlacht von einem Pfeil, beider Schutzgeist ist Athene. Und wenn Tydeus den Kapaneus, hat Diomedes dessen Sohn Sthenelos zum Genossen. Aber Diomedes und Sthenelos sind im Vergleich mit dem stämmigen Tydeus, der mit dem Tode ringend das Hirn des getöteten Feindes in seiner Wut aufschlürft, und dem riesigen Kapaneus, der gegen den Willen der Götter die Sturmleiter hinanklimmt und vom Blitz des Zeus getroffen, eine rauchende und zerschmetterte Leiche, samt der Leiter zusammenbricht, nur zahme Epigonenfiguren, wenn auch jener Frevelmut des Kapaneus, selbst mit den Göttern zu streiten, gedämpft auf Diomedes übertragen wird. Sie sind den Vätern nur dadurch überlegen, daß sie nun auch in die Trojasage gezogen werden. In unserer Diomedie wird zum erstenmale ein Seitenarm der thebanischen Sage in den mächtigen Strom der Trojasage hinübergeleitet und von den Kymaeern Diomedes gegen den Smyrnaeer Achilleus ausgespielt. In der Diomedie zeigt sich eine neuere, durchsichtigere,

tendenziösere Art der Sagenbildung. Um den Peliden zu übertrumpfen, heißt nun der Tydide der Beste der Männer, und wenn jener außer Hektor einen niederen Flußgott besiegt, so trägt dieser in ein paar Stunden über den besten Bogenschützen, dann den dem Hektor ebenbürtigen Aeneas, ferner über eine Göttin und endlich über den Kriegsgott selber den Sieg davon. Und das Recht, diese drei letzten zu besieigten Gegnern des Tydiden zu machen, entnahm der Dichter aus der historischen Haltung, welche die Aeneaden den Kymaern in der Troas gegenüber einnahmen, aus der Idasage von einer göttlichen Mutter des Aeneas, die jener buhlerischen halbphoenicischen Aphrodite Boeotiens gleichgesetzt wurde, und aus der Verschwisterung derselben mit dem wilden thracischen Ares, dessen Kult die Arnaeer ebenfalls in Boeotien vorgefunden hatten.

So scharte der Dichter die Götter der Feinde seines Volkes im Mutterlande, die thessalische Dione, die kadmeische Aphrodite und den thracischen Ares, denen noch der phrygische Apoll hinzutrat, um den Führer der Feinde seines Volkes in Asien, um Aeneas. Indem er dann dem Liebling fremder oder halbfremder Gottheiten den Diomedes als Liebling der boeotischen Nationalgöttin Athene entgensetzte, erfand er in diesem wirksamen Kontrast die eigentliche Seele seiner Dichtung, der aber doch weit an poetischer Schönheit und Tiefe zurückstand hinter seinem Muster, dem Gegensatz des von Zeus geliebten Thetissohnes und des von Zeus getäuschten und verlassenen Vaterlandsverteidigers Hektor.

Der Verfasser hatte sich seine Diomedie als ein selbständiges Gedicht gedacht, keineswegs als einen

Teil der Achilleis, zu der sie ja nach Herkunft, Tendenz und Inhalt einen Gegensatz bildete. Aber ein überlegener Geist beugt auch die Gegner, und so mußte sich der Diomedieendichter trotz alledem dem Genius Homers unterordnen. So treffen wir denn auch hier den schönen dreiteiligen Aufbau, auch hier die Steigerung vom 1. bis zum 3. Teil hinauf, die sich besonders schön in der wachsenden Innigkeit des Verhältnisses der Athene zu Diomedes zeigt. Auch hier dreht sich, wie in der Agamemnonie, die ganze Schlacht jeweils um eine einzige Person, auch hier fahren derselben feindliche Troerpaare entgegen, die auch hier durch Lebensnotizen anziehend gemacht und von den Griechen zu Fuß bekämpft werden. Apoll setzt sich als Zuschauer des Kampfs auf die Burg, wie dort Zeus auf den Ida, und wenn am Schluß der Menis Zeus und Hera nach ihrem Zwist einträchtig beisammen ruhen, hoch über dem Hader der Helden, so sitzen hier am Schluß Zeus und Ares nach ihrem Zwist fröhlich zusammen, hoch über der Schlacht der Helden. Und so stimmen die Diomedie und Achilleis in vielen andern Stücken, im Versmaß, in dem allgemeinen Vortragston, in den Gleichnissen ganz oder fast ganz genau überein.

Dennoch weht eine andre Luft durch die Diomedie als durch die Achilleis. Andre Zeit- und Stammverhältnisse, ganz andre Heroen- und Götteranschauungen umgeben uns. Schon in der Mundart weicht die Diomedie ziemlich stark ab von der der Achilleis. Die Ausrüstung ihrer Krieger ist eine sorgfältigere als im homerischen Gedicht. So z. B. schmückt den Diomedes bereits ein Helm mit vier Bügeln und Visierlöchern.

Die Leidenschaft für Wagen und Pferde, die einem boeotischen Edelmann den Sieg im allerersten olympischen Wettfahren mit dem Viergespann 680 v. Chr. einbrachte und ebenfalls die Boeotier in Kyme auszeichnete, hat in der Diomedie bereits auch die Griechen ergriffen. Der Schönheit der Wagen, des Glanzes der Zügel, vor allem der Pferde wird mehrfach gedacht, ihrer Rasse und ihres Stalles. Sthenelos und Aeneas, bedeutende Helden, ja Athene selber verschmähen nicht das Amt des Wagenlenkers. Zu Wagen erkämpft Diomedes seinen Hauptsieg, wie kein Held der Agamemnonie. Dieser derbe Haudogen kümmert sich auch nicht, wie deren Fürsten, um die schweren Pflichten der Heerführer, etwa um Deckung des Rückzugs oder Zersprengung der feindlichen Reihen, er stürmt auch nicht, wie Achill, auf das hohe Ziel des Krieges, die Eroberung Ilions, los. Das Schlagen an sich selbst ist seine Lust, zumal wenn es schöne Waffen und Rosse abwirft; er sorgt im voraus dafür, daß diese ihm ja geborgen werden.

Wenn der grofse heroische Stil zu seiner notwendigen Unterlage eine grofse oder wenigstens edle Idee hat, so erkennt man in der veränderten Auffassung der Schlacht, wie die Diomedie sie zeigt, ein Herabsinken desselben. Und so reicht denn auch dieser kecke, frische, niemand scheuende, ja nicht einmal die Götter fürchtende Freibeuter an die ernsteren, vornehmeren, charaktervolleren Gestalten der Achilleis nicht heran. Allerdings wird er verklärt durch den Verkehr mit seiner Schutzgöttin Athene, die walkürenhaft in der Not bei ihm ist. Von ihm gerufen, erscheint sie alsbald an seiner Seite, lenkt später sein

Geschofs, lehnt sich vertraulich aufs Joch seiner Tiere, gemahnt ihn zweimal des väterlichen Mutes, springt dröhnend neben ihn auf den Wagen und führt ihn so zum Sieg über einen Gott. Aber gerade dieser Sieg weist auf eine neue Schwächung des heroischen Stils. Die Diomedie schüttet fast den halben Olymp auf die Erde hinab: Athene, Aphrodite, Apollon, Ares und Iris, wir finden sie in wilder Leidenschaft mitten im Staube der Schlacht, und ihrer zwei erleiden sogar von Menschenhand eine schimpfliche Niederlage und entfliehen ihr unter kläglichem oder ungeheuerlichem Geschrei zum Olymp. Aber auch hier noch bedürfen sie beide der Pflege, Aphrodite auch noch des Trostes, während Ares sich eine tüchtige Tracht Schelte gefallen lassen muß. Und wie sehr zusammengeschrumpft erscheint bei dieser Gelegenheit die Majestät, die den Götterkönig in der Achilleis umgiebt. Zeus empfindet nicht einmal mehr die Schmach, die in seinem unsterblichen Sohn allen Göttern von Diomedes zugefügt ist. Aber schlimmer fast, als diese Herabstimmung des Gottesbegriffs, für die einigermaßen ein gewisser daraus hervorblickender Humor entschädigen kann, war für das Epos jene unmittelbare Einmischung der Himmlischen in das Treiben der Menschen. Denn der grofse edle Realismus des homerischen Schlachtenbildes wurde nun von phantastischen Elementen durchwuchert, der hohe Stil verlor auch seine zweite Unterlage unter seinen Füfsen, das Streben, die Wirklichkeit poetisch zu gestalten.

Diese Einbuße verrät sich auch noch in andern Zügen, zumal in der Behandlung der Rede. Die Diomedie hat ein weit stärkeres rhetorisches Gepräge

als die Agamemnonie. Obgleich die Helden mitten im Schlachtgetümmel stehen, verbleibt ihnen doch noch Zeit und Lust, lange Reden, und zwar bei den verschiedensten Anlässen, zu halten. Nicht nur Gnade wird erfleht und verweigert, sondern jetzt werden auch Herausforderungen und Hohnreden beliebter, und zum erstenmale greifen längere Unterhaltungen zweier Bekannter, wie die des Diomedes und Sthenelos, des Aeneas und Pandaros, ein. Dazu reden die Götter zu Göttern nicht nur im Himmel, sondern auch auf Erden und hier auch zu Menschen, tröstend, drohend, tadelnd, und die Menschen begegnen ihnen mit Entschuldigung oder Hohn. Dione aber entrollt schon eine ganz ansehnliche Sagen- und Geschlechterkunde zum Frommen ihres wunden Töchterleins. Nur ganz lose hängt gar manche Rede mit der Situation zusammen, der sie ihr Dasein verdankt. Die schönen Gleichnisse, die die Agamemnonie aus dem Treiben der Raubtiere und der Elemente nimmt, kehren hier wieder, aber nicht immer glücklich umgemodelt. So sinken einmal zwei soeben mit jungen Löwen verglichene Männer wie hohe Fichten nieder. Einmal wird ein Zug des wirtschaftlichen Lebens verwertet: Ares' Wunde verharscht schnell, wie die Milch schnell gerinnt, in die man Lab geworfen. Wenn die Agamemnonie durch ihre Bilder in erster Linie das Auge zu befriedigen sucht, so legt die Diomedie einen größeren Wert auf die Wirkung aufs Ohr. Sie hallt wider von den Wörtern „Erz“ und „ehern“, beim Fall eines Verwundeten wird gern das Waffengerassel hervorgehoben. Nicht nur die große Menge, sondern auch der Hauptheld zeichnet sich durch Kraft der Stimme aus. Auch die Gottheiten, Aphrodite, Hera und Ares verfügen über erstaunlich ausgiebige Lungen.

Nicht nur in der Idealität der Auffassung und in der Naturwahrheit, sondern auch in der künstlerischen Zusammenfassung des Ganzen zu einer Einheit steht die Diomedie trotz ihres leichter zu formenden Vorwurfs tief unter der Agamemnonie. So werden wir mitten aus dem Drange der Schlacht plötzlich in den Olymp versetzt, um dort Klagen und lange Göttergeschichten zu vernehmen und erst dann wieder auf die Erde zu Diomedes und Aeneas, die wir schon fast vergessen haben, zurückzukehren. Dazu wirken die zweifachen Zusammenstöße des Diomedes mit Pandaros, seine zweimalige Stärkung durch Athene, die mehrfachen Heilungsgeschichten von Aeneas, Aphrodite und Ares wie eine etwas ärmliche Wiederholung desselben Motivs, die durch die Absicht weder einer künstlerischen Steigerung, noch der Symmetrie veranlaßt wurde. Nur in der wachsenden Schwierigkeit der Zweikämpfe, die Diomedes zu bestehen hat, und der immer wirksameren Hilfeleistung seiner Göttin liegt eine gewisse Spannung, die aber unsre Gemüter bei weitem nicht so tief erregt wie fast jede einzelne Scene der Achilleis und nichts von der Gewalt hat, die in den verhängnisvollen Wandlungen eines von Zeus bestimmten, viele ergreifenden Schicksals liegt, wie sie die Achilleis in fortreißendem Schwunge vor uns abrollt. Die Diomedie klingt neben ihr wie ein munter aufgestütztes keckes Soldatenstücklein neben der ernsten Geschichte eines großen Kriegs, der die Völker und ihre Gewaltigsten emporhebt und zermalmt.

Der älteste Iliasredakteur.

Ein etwas jüngerer Dichter, der wahrscheinlich dem argivischen Teil der kymaeischen Bevölkerung

angehörte, glaubte ein gutes Werk zu thun, wenn er die beiden vorhandenen Epen, die drei Gesänge der Achilleis und den einen Gesang der etwas späteren Diomedie, zu einem einzigen Epos verband und auf diese Weise den Anfang zu einer Ilias machte. Er schob deswegen die Diomedie zwischen den ersten und zweiten Gesang des homerischen Epos ein, so daß sie nun den 2. Gesang der neuen Ilias, die Agamemnonsschlacht und der Achilleuskampf aber den 3. und 4. bildeten. Um die beiden Schlachtgesänge, die Diomedie und die Agamemnonie, in besseren Zusammenhang zu bringen und ihnen einen volleren Iliascharakter zu verleihen, ließ er in die Diomedie alle Helden der Agamemnonie mit einem großen Gefolge ganz neuer Helden, in die Agamemnonie andererseits den Diomedes eintreten, der nun hier sogar höchst unpassender Weise zwischen Agamemnons Ausscheiden aus der Schlacht und Odysseus' verlassenen Weiterkämpfen Hektorn mit leichter Mühe zu Boden wirft, Hektorn, der doch nach der alten Sage offenbar einzig und allein von Achilleus besiegt werden konnte. Von den Helden der Agamemnonie ließ er in der neuen Diomedie schicklicherweise nur den 90jährigen Nestor fort, der doch nicht in die Schlacht taugte, aber, artiger als der Verfasser der Diomedie gegen die Ionier, fügte er einen Sohn Nestors, Antilochus, dem Heldenpersonal ein. In einem ähnlichen, den Mächtigen geneigten Sinne verstärkte er die Troerschar durch einen Fürsten Südlyciens, Sarpedon, weil in manchen griechischen Pflanzstädten damals Südlycier zu fürstlichem Ansehen gelangt waren und ein nach Sarpedon genanntes Vorgebirge bei Aenos, einer um 800 v. Chr. von den Kymaeern in

Thracien gegründeten Stadt, lag. Aus der Umgebung derselben Stadt, zu der die Stentorbucht gehörte, erklärt sich auch der auffallende Umstand, daß sich in dieser Bearbeitung Hera in die Gestalt des ehernstimmigen Stentor kleidet. Auch zieht der Verfasser die Völkerschaft jener neuen kymaeischen Kolonie, die Thracier, ins Gedicht hinein, die er offenbar nach eigener Anschauung mit ihren langen Lanzen und emporgedrehtem Haupthaar schildert. Von Süden her ist zu ihm der Ruhm der heißen Kämpfe der Griechen am kretischen Idagebirge gegen die Phoenicierstadt Phaestos gedrungen, und so erscheint denn hier zuerst ein kretischer Fürst Idomeneus, d. h. der Idahüter, als einer, der einen gewissen Phaestos erschlägt. Ja fast alle Küsten des aegaeischen Meeres müssen nun weitere Helden liefern, denen der Dichter aus seiner Namenfabrik dann bereitwilligst Fluß-, Stadt- und Landschaftsnamen anheftet, wie z. B. Skamandrios und Aisepos, Pedasos und Anchialos, Teuthras und Dolopion, und selbst die entlegneren Anwohner des Schwarzen Meers, wie die Alizonen und Paphlagonier, müssen beisteuern. Denn dieser Poet unternimmt zum erstenmale den allerdings fehlgeschlagenen und nach ihm immer wieder fehlgeschlagenen Versuch, eine volk- und personenreiche Massenschlacht zu schildern. Darum macht er den halben Erdkreis mobil. Auch die Götterwelt muß sich von ihm Neuerungen gefallen lassen. In Argos war die gefeiertste Göttin Hera, und so war es dem argivischen Herzen des Dichters wie der Gesamthaltung des neuen Epos nur gemäß, wenn er neben der isolierten Zeusgattin Dione in der alten Diomedie die Hera und zwar ausdrücklich die argivische

Hera wieder in ihre ehelichen Rechte einsetzte, völlig unbekümmert darum, daß Zeus dadurch in den bösen Verdacht der Bigamie geriet. Neben ihr behauptete aber die boeotische Stammgöttin Athene ihr altes Ansehen, und so schlossen die beiden Göttinnen von Argos und Boeotien hier förmlich Freundschaft und werden beide aufs glänzendste ausgestattet. Denn zum erstenmale wird hier die Wagenfreude der Menschen nun auch in den Olymp getragen. In einem von Gold und Silber flammenden Wagen, der auf einer Eisenachse ruht, fahren die beiden göttlichen Freundinnen durch das von den Horen gehütete Wolken Thor zur Erde hinab, Athene die troddelreiche Schreckensaegis um die Schulter geworfen. An sich ist diese Einführung eines Wagens hier ziemlich überflüssig, denn die Göttinnen benutzen ihn gar nicht für den Kampf, sondern trippeln taubengleich an das Schlachtfeld heran. Aber das stolze Rollen des Göttergefährts weiß der Dichter durch gewaltig tönende Versschlüsse aufs schönste wiederzugeben. Die zwei Göttinnen fesseln im Olymp allein unsern Blick, Zeus dagegen ist fast abgedankt. Frau und Tochter scherzen mit ihm, thun, was sie wollen, und er läßt sich ruhig ihre Witze gefallen, obgleich seine lieben Kinder Aphrodite und Ares davon empfindlich getroffen werden. Noch bedenklicher erscheint die andere Neuerung, daß unser Bearbeiter dem früh erwachten Hange der Boeotier zur Allegorie nachgiebt. Die Enyo d. h. die Dämonin „Aufschrei“ wagt sich schon in die alte Diomedie, nun aber treten „Schrecken“, „Furcht“ und „Streit“ (Deimos, Phobos, Eris) hinzu, Enyo hält den Schlachtlärm in der Hand, und Eris verdrängt auch die Natur-

göttin Iris im Anfang der alten Agamemnonie, in den der Bearbeiter auch die prunkvolle Beschreibung der Waffen Agamemnons einschmuggelt. Die Gleichnisse bereichert der Bearbeiter durch manche schöne Bilder. Die hintereinander vorrückenden Schlachtreihen erscheinen ihm wie vor dem Wind dahergetriebene, sich bäumende Wogen, die an den Strand donnern und zerspritzen, die hinstürzenden Krieger wie hinsinkende gefällte Bäume. Das gewöhnliche Leben tritt uns schon viel näher. Die Griechen werden vom Staub der Schlacht überschüttet, wie der Getreideworfler von der weißen Spreu. Besiegte werden wie im Garn gefangene Fische die Beute des Siegers. Diomedes weicht unschlüssig, wie ein an einen reißenden Strom geratener Wanderer unschlüssig wieder zurückläuft. Die Troer schreien beim Auszug, wie in der Hürde gemolkene Mutter-schafe nach ihren Lämmern schreien.

Um das alte Schlachtenbild der Diomedie im 5. Buch legt sich die Dichtung des Bearbeiters im Schluß des 4. und im Anfang des 6. Buches wie ein überladener Rahmen, und auch mittenhinein werden von ihm zahllose inhaltsleere Gemetzel, Erscheinungen hohler Allegorien und mit anspruchsvollem Luxus ausgestatteter Gottheiten hineingezeichnet. Dieser Bearbeiter hat außerdem den zweiten Gesang der Achilleis durch den unsinnigen Sieg des Diomedes über Hektor arg entstellt, er hat das feste Gefüge des homerischen Epos durch das Einschieben der Diomedie rücksichtslos auseinander getrieben und überhaupt durch jene Neuerungen das altgriechische Epos auf eine abschüssige Bahn geführt. Er war kein eigentlicher Sänger, sondern schon mehr ein Schriftsteller. Die Schreibkunst ist

nach neuerer Forschung den Griechen viel früher geläufig gewesen, als man bisher annahm, und schon zur Zeit Homers waren manche ohne Zweifel mit ihr vertraut. Der große Maler Asmus Carstens hatte also nicht so Unrecht, wenn er auf seiner herrlichen Darstellung Homers in die Mitte des Zuhörerhalbkreises zwischen den besungenen stolzen Heros und den begeisterten Sängergreis einen Jüngling setzt, der über seine Tafel niedergebeugt den Sang für die Nachwelt aufzeichnet. Wenn wir uns die Dichter der Achilleis und der Diomedie am liebsten als solche Sänger mit der Leier im Arm vorstellen mögen, so kann der zusammenschweißende Bearbeiter ihrer beiden Dichtungen nur ein Schriftsteller gewesen sein. Die Art seines Unternehmens und die Art der Ausführung desselben durch Einfügung einer bunten Stoffmasse, die zum großen Teil aus bloßen Orts- und Personenamen und andern unbedeutenden, leicht vergeßbaren Einzelheiten zusammengesetzt war, zwingen zu der Annahme, daß er jene zwei älteren Dichtungen, die ursprünglich gesungen sein mögen, bereits in schriftlicher Form vor sich hatte und durch geschriebene Zuthaten seinerseits umgestaltete. So wenig wir mit diesen an sich zufrieden sind, müssen wir ihm doch ein großes Verdienst zusprechen. Denn er war doch wohl der erste, welcher homerische und homeridische Poesie aufzeichnete und so das Beispiel gab, dieselbe durch die Schrift den spätesten Menschen sicherer zu bewahren, als es der verfliegende Gesang vermochte.

4. Kapitel.

Der Tod des Patroklos.

Kyme hatte auſser Argivern und Boeotiern auch noch Lokrer und zwar opuntische Lokrer in ſich aufgenommen und zwar in ſolcher Anzahl, daß Kyme nach dem lokriſchen Gebirge Phrikion auch wohl Phrikonis zubenannt wurde. Die Lokrer waren alſo hüben wie drüben Nachbarn der Boeotier, aber auch hüben wie drüben Nachbarn der Nordachaeer, ja ſie ſcheinen mit dieſen in einem näheren freundlichen Verhältniſſe geſtanden zu haben. Die Lokrer verlangten, nachdem Achilleus, Agamemnon und Diomedes, die Vertreter der drei andern Stämme, als Helden des trojanischen Krieges ſo hoch gefeiert waren, nun auch ihren Ruhmesanteil an demſelben. Als eben der erſte Ilias-redakteur die Achilleis und die Diomedie zu einem größeren Epos verſchmolzen hatte, unternahm es ein lokriſcher Sänger, die Achilleis in viel tieferer, innerlicherer Weiſe umzugestalten, indem er ein neues maßgebendes Motiv in die Seele des Haupthelden legte. Der beſcheidene Zeltgenoſſe Achills, Patroklos, der in der Menis nichts weiter zu thun hat, als Briseis den Herolden zu übergeben, wurde wahrſcheinlich jetzt erſt zu einem Lokrer, jedenfalls jetzt erſt zu einem ver-

trauten Jugendfreunde des großen Peliden gemacht. Als solchem wurde ihm nun eine bedeutsame tragische Rolle in jenem letzten Teil der Agamemnonsschlacht übertragen, wo Aias in äußerster Erschöpfung Hektor und das Feuer von der Flotte abwehrt. An dieser Stelle, dicht vor dem Schluß des 2. Gesanges der alten Achilleis, des 3. Gesanges der neuen Ilias, schob nun der Patroklosdichter seinen Gesang ein, der erst später zu den dritthalb Gesängen auseinander gezerrt wurde, die wir jetzt im 16., 17. und im ersten Drittel des 18. Iliasbuchs finden.

Einleitung: Während des erbitterten Kampfes an den Schiffen tritt Patroklos, heiße Zähren vergießend, vor den Peliden (Aeakiden). Dieser erkundigt sich nach der Ursache seines Kammers, Patroklos beklagt die Verwundung der besten Helden, Agamemnons, Odysseus' und Diomedes', und die Not der Griechen, wirft dem Achill harten Starrsinn vor und bittet, wenn er nicht selber helfen wolle, doch wenigstens ihn in die Schlacht zu senden und zwar in der den Troern so furchtbaren Rüstung seines großen Freundes und Herrn. Der Thörichte erflehte sich selber den Tod! Trotz seiner Kränkung gestattet ihm Achill, mit den Myrmidonen die Feinde von der Flotte zu verjagen, gebietet ihm aber dann wieder umzukehren, denn das Übrige sei seine eigene Ehrenaufgabe. Patroklos kleidet sich in die kostbare Rüstung Achills, doch muß er die ihm zu gewichtige Chironlanze zurücklassen, und Automedon schirrt an Achills Wagen seine beiden unsterblichen Rosse und noch ein drittes. Blutgierig wie Wölfe scharen sich die Myrmidonen um ihre Führer, und Achill reizt sie an, nach so langem un-

willigen Harren ihren Mut zu beweisen. Und wie sie mit flatternden Helmbüschchen mauergleich geschlossen ausrücken, sprengt Achill aus einem heiligen Becher dem Zeus und fleht zu ihm, himmelwärts schauend, um seines Freundes Sieg und sichere Rückkehr. Doch das versagte ihm Zeus! Achill stellt sich dann vor sein Zelt, um von da aus der Schlacht zuzuschauen. Patroklos ermahnt nochmals seine Leute zur Tapferkeit, damit Agamemnon sein Vergehen erkenne.

Erster Teil: Als die Troer den mit Achills Rüstung bedeckten Patroklos sehen, fliehen sie entsetzt, Patroklos' Lanze fliegt in das dichteste Getümmel am dunklen Schiffe des Protesilaos, und ein Paeonierfürst stürzt. Patroklos löscht die Flamme und wendet sich darauf vom halbverbrannten Schiff gegen die Feinde. Hektor jagt auf seinem Gespann davon, viele flüchtige Troerwagen zerschellen im Graben des Lagers, doch Patroklos' unsterbliche Rosse setzen darüber hinweg. Er schneidet viele Troer von der Stadt ab, um sie zwischen Fluß und Flotte hinmorden zu können. Dann eilt er Hektorn nach, auf Troja los, dreimal klimmt er sogar an einem Mauerturm empor, wird aber jedesmal von Apollon zurückgestoßen, der ihm beim 4. Versuch mit furchtbarer Stimme davonscheucht. Patroklos weicht.

Zweiter Teil: Apoll treibt den im Thore haltenden Hektor in seines Oheims Gestalt in die Schlacht, der denn nun auch auf seinem von Kebriones gelenkten Wagen vorstürmt. Er meidet alle andern Griechen, nur nach Patroklos steht sein Sinn. Da trifft dieser mit einem Feldstein den Kebriones, so daß er unter Patroklos' Hohnworten wie ein Taucher kopfüber vom Wagensitz

herabschiefst. Nun springt auch Hektor herunter, und um des Wagenlenkers Leiche kämpfen die beiden, wie zwei Löwen um eine Hirschkuh. Schon hat Patroklos dreimal neun Männer erschlagen, als ihn Apoll mit einem Handschlag betäubt, daß ihm die Augen schwindeln. Da stößt ihm Hektor den Speer in den Leib, und dumpf krachend stürzt er zu Boden. Hektor jubelt und entreißt ihm die köstliche Rüstung, Patroklos aber weissagt ihm seinen nahen Tod durch Achill. Dann entfliegt seine Seele klagend zum Hades. Hektorn an der Spitze dringen nun die Troer siegreich vor, doch hüllt Zeus die leuchtenden Helme der Verteidiger der Patroklosleiche in Dunkel, damit diese nicht den Hunden der Troer zum Raube werde. Ringsum aber ringen die Andern miteinander in brennendem Sonnenschein. Wie Gerber die Rindshaut, ziehen die Griechen und Troer die Leiche des Patroklos hin und her. Aias wütet furchtbar, und nun wird auch Aeneas von Apoll auf die Griechen gehetzt.

Dritter Teil: Da hüllt Zeus den Ida donnernd in dunkle Wolken, und von seiner troddelreichen Aegis fahren die Blitze. Er giebt nun Sieg den Troern und Flucht den Griechen. Als Aias und Menelaos den Willen des Zeus erkennen, rät jener diesem, nach Hilfe zu Achill zu senden. Weil aber die Dunkelheit hindert einen Boten zu finden, fleht Aias weinend den Zeus um Licht an. Zeus gewährt es, und Menelaos späht nun den Antilochos aus und schickt ihn mit der Trauerkunde von Patroklos' Tod zum Peliden. Doch selber an Achills Kommen wieder verzweifelnd, heben Menelaos und Meriones die Leiche auf ihre Schultern, während die beiden Aianten die Troer abwehren.

Immer unaufhaltsamer dringen Hektor und Aeneas mit vereinter Heldenkraft auf sie ein. Inzwischen findet Antilochos den Peliden vorn an den Schiffen voll trüber Ahnung. Als dieser das Schreckliche vernimmt, wirft er sich in den Staub, Haar und Gesicht zerraufend. Die herbeilaufenden Mädchen schreien um ihn, und Antilochus hält ihm die Hände, daß er sich kein Leides zufüge. Hektor dringt indessen schon wieder bis zum Lagergraben vor, schon hat er dreimal den Patroklos am Fuß gepackt, doch dreimal stößt ihn Aias zurück. Da kommt Iris, von Here gesendet, zum Lager herab, um Achill zur Rache anzutreiben. Als Achill auf seine Waffenlosigkeit hinweist, fordert sie ihn auf, doch nackt an den Graben zu springen, um wenigstens das Schlimmste von Patroklos abzuwehren. Athene kränzt ihn mit ihren Goldwolken, und so zeigt er sich am Graben und ruft mit furchtbarer Donnerstimme die Troer an, so daß ihrer 12 verwirrt zwischen ihren Lanzen und Wagen umkommen. So gelingt es den Griechen, den Patroklos aus der Schlacht zu tragen, und weinend sieht der Pelide ihn, den er soeben hinausgesandt hat, auf der Bahre, zerfleischt von der Schärfe des Erzes. Hera aber sendet den unwilligen Sonnengott in die Fluten des Okeanos hinab.

Die Patroklie setzt die Achilleis und die ältere und jüngere Diomedie, aber nicht die anderen ihr jetzt vorangehenden Iliasgesänge voraus, sie bezieht sich auch schon auf die erst vom Bearbeiter der Diomedie eingeschobene Verwundung des Diomedes in der Agamemnonsschlacht. Überall schweben ihr die Muster der beiden älteren Dichtungen vor, mehr aber die Achilleis als die Diomedie. Sie beginnt als selb-

ständiges Lied wie das alte Diomedeslied, läßt aber der eigentlichen Schlacht eine feierliche Ouvertüre voraufgehen wie die Agamemnonie. Wie diese zerfällt sie in drei Teile, denn auch in ihr wogt der Kampf von der Flotte trotz Achills Mahnung nach der Stadt hinüber, in deren Thor auch hier der auch hier anfangs weichende Hektor hält. Apoll weist direkt den Patroklos zurück, wie den Diomedes in der älteren Schlacht und wie Zeus indirekt den Agamemnon in der ältesten. Wie in dieser ist der Hauptheld noch nicht unschön verdeckt durch die Kriegerschwärme der Bearbeitung. Im zweiten Teil dringt Hektor auch hier vor, auch hier von Kebriones begleitet. Patroklos' Tod ist der Hauptwendepunkt der Handlung, wie dort die Verwundung Agamemnons. Mit Aias' Eingreifen kommt auch hier die Schlacht zum Stehen. Im dritten Teil rollt dieselbe auch hier zum Lager zurück, und die Entscheidung führt auch hier Zeus vom Ida her herbei. Aias und Menelaos verlieren auch hier den Mut, Menelaos ruft auch hier Hilfe heran. Wie dort der grofse Aias allein, decken hier beide Aianten den Rückzug. Iris eilt auch hier herab — und hier mündet die Patroklie in den Schluß der Agamemnonie ein —, Achill schreckt auch hier Hektorn, aber nicht von den Schiffen, sondern von Patroklos' Leiche, zurück. Auch hier geht die Sonne unter.

Der Verfasser der Patroklie richtet sich also vorzugsweise nach dem Schlachtschema der ionisch-achaeischen Achilleis, die man als ihre Mutter bezeichnen darf. Dieses Verwandtschaftsverhältnis offenbart sich auch in andern Zügen. Die Gottheit, welche die Dinge lenkt, ist hier wiederum der nordachaeische

Zeus, zu dem vor und in der Schlacht das Gebet dringt. Zeus gießt Dunkel über des Helden Leiche und zerstreut es und entscheidet auf dem Ida sitzend Sieg und Niederlage. Er handelt ganz selbständig und bedient sich auch hier, wie es scheint, der Iris als seiner Botin. Von andern Griechengöttern rührt sich wie in der Agamemnonie keiner, auch auf troischer Seite zeigt sich nur Apollon. Kein Wagenluxus, keine Allegorien wie in der Diomedie, doch ist es ein moderner Zug, daß Zeus sich durch ein Naturwunder unmittelbar auf dem Schlachtfeld geltend macht und Apoll mit eigener Hand den Patroklos betäubt. Aber die Patroklie trägt außerdem noch eine Menge von Merkmalen an sich, die sie, die Tochter, von der ehrwürdigen Achilleis scheiden. Diese ruhte zum größten Teil sicher auf einer altachaeischen Sage, selbst die Diomedie verwendete, allerdings weit willkürlicher und phantastischer, verschiedene volkstümliche Überlieferungen, aber in der Patroklie ist von wirklicher Volkssage kaum ein Schimmer vorhanden. Abgesehen von der Nachahmung älterer epischer Vorbilder, waltet in ihr freie Erfindung. In dieser liegt ihre Kraft und ihr Ruhm, aber auch ihre Schwäche. Denn die Originalidee des Dichters verschob die ganze Grundlage der alten Achilleis. Er wollte nicht wie der Diomedienverfasser ein prächtiges *Hors d'oeuvre* schaffen, das trotz all der späteren Einschmelzungsversuche doch immer als ein unorganischer Bestandteil in der Ilias empfunden wird, sondern dem alten Epos einen neuen fruchtbaren Gedanken, gleichsam eine zweite Seele, einflößen, die sich freilich mit der ersten eingebornen nicht recht vertragen will. Er knüpfte allerdings gerade

an einen Hauptzug Achills unmittelbar an, an dessen Zorn, aber er griff aus der wilden Brust des Peliden einen andern freundlicheren Zug heraus, die Liebe zu seinem Zeltgenossen. Eine unscheinbare Nebenfigur der Achilleis erhob er zum Träger einer neuen rührenden Dichtung, etwa wie ein jüngerer Poet aus dem ursprünglich bedeutungslosen Odysseussohne Telemach eine wichtige Figur der Odyssee machte. Indem er das alte Epos verschönern und vertiefen wollte, konnte er es nicht hindern, daß er es zerspaltete. Denn er verdoppelte das Grundmotiv, er brachte inmitten der Dichtung eine Zwietracht der Motive hervor. Nach der Achilleis war es die Niederlage Agamemnons, die Achills Ehre wiederherstellt und ihn zugleich zur Rache an dem Griechenbesieger Hektor hinaustreibt; nach der Patroklie ist es nun der Tod des Patroklos, der den Achill zur Rache an dem Freundesmörder Hektor aufstört. Diese Kreuzung der Motive hat eine lange Schleppe von Störungen, Ungereimtheiten und Widersprüchen hinter sich. Welch einen Unsinn verursacht gleich die Einfügung der Patroklie in die Agamemnonsschlacht! Kampfmüde, bis aufs äußerste erschöpft, stand in dieser Aias gegen Abend des furchtbaren Schlachttages an den Schiffen, er war außer Stande mit zerbrochener Lanze die Troer abzuwehren. Da kommt in der neuen Dichtung Patroklos auf den Gedanken ihm beizuspringen. Als ob nichts passiert wäre, rückt nun Aias ohne weiteres wieder munter ins Feld, immer kämpfend, bis vor Trojas Mauern, erlebt an demselben Tage einen zweiten Mittag, trägt dann die Hauptlast der Deckung und Rückführung der Patroklosleiche nach der Flotte, fort-

während von einem Paar wie Hektor und Aeneas angegriffen, bis endlich die Sonne untergeht. Aber streng genommen kommt außerdem Hektor hier nicht einmal zu den Schiffen, sondern nur in die Nähe des Lagergrabens, sowie dort beim Schiffskampf aller Zeusverheißung zuwider der Sonnenuntergang sich nicht einstellen will, eben weil die Patroklie ihn erst später gebrauchen kann. Man sieht deutlich, wie die von Zeus in Aussicht gestellte ursprüngliche Schlusssituation des alten Gedichts, welche die Bedrohung der Schiffe durch Hektor mit dem Sonnenuntergang vereinte, hier in zwei Situationen auseinandergerissen und der Schlachtttag ins Unmögliche verlängert worden ist. Unmöglich ist aber nun auch Zeus' Ratschluß geworden. Zeus hat der Thetis zuliebe feierlichst verheißsen, Agamemnon vor eben diesem Sonnenuntergang in eine Niederlage zu führen, die Achill volle Genugthuung verschafft. Er will offenbar dem Thetissohn für die so kurz bemessene Frist seines Lebens Trost und Freude wiedergeben. Und ein Gott mit dieser Gesinnung soll in einen solchen Ratschluß über alle Maßen tückisch den Tod des Patroklos, das tiefste Herzeleid Achills, heimlich mit eingeschlossen, seinen vertrauensvollen Schützling Achill förmlich dadurch zu betrügen und zu verhöhnen beabsichtigt haben? Denn die Patroklie hebt mehrmals hervor, daß Zeus den Tod des Freundes will. Wenn Zeus den Agamemnon täuscht, so ist er in seinem göttlichen Recht. Er hat sich diesem gegenüber nicht verpflichtet, im Gegenteil, er ist verpflichtet, einen gegen diesen feindlich gerichteten Ratschluß auszuführen, und wenn er dazu auch Täuschung anwendet, so verdient das nach

heidnischem Begriffe nicht den leisesten Tadel. Aber der Zeus, welcher Achill und Thetis betrügt, indem er mit der Niederlage Agamemnons den Tod des Patroklos verknüpft, hat einen empörenden Zug, der wenigstens zu der großartigen Auffassung des althomerischen Gedichts nicht paßt und zugleich den einfachen schönen Grundplan desselben zerreißt. Auch hier wird ersichtlich, daß der um einen festen Mittelpunkt, den Zorn Achills, gezogene Kreis, innerhalb dessen sich die Handlung der Achilleis bewegt, durch die Patroklie gleichsam zu einer Ellipse mit zwei Brennpunkten auseinandergereckt wird, dem Zorn des gekränkten Fürsten und der Rachsucht des beraubten Freundes. Ein solches Überspringen des alten Hauptmotivs aus der öffentlichen in die private Sphäre war dem alten Epos nicht angemessen. Ein jüngerer, nur auf seine ganz besonderen Zwecke bedachter Dichter unterfing sich eines solchen Wagestücks.

Ein großes Wagestück war es! Das zeigen auch manche künstliche und oberflächliche Nebenmotive, so bestechend sie bei flüchtiger Betrachtung wirken. Achill leiht dem Patroklos seine Waffen, um die Feinde dadurch zu erschrecken. Aber diese beabsichtigte Wirkung ist nur eine augenblickliche, die alsbald verfliegt, so daß kein Troer weiterhin den Patroklos für Achill hält, und nicht dem schreckhaften Glanz der Pelidenrüstung, sondern seiner Tapferkeit verdankt er seine Erfolge. So erscheint der Waffentausch als ein verfehltes oder mindestens überflüssiges Unternehmen, ja es fällt noch ein höchst bedenkliches Licht darauf. Warum bedarf denn Achill erst einer neu herzustellenden Rüstung, um seinen Freund zu rächen?

Pafste dem Patroklos Achills Rüstung, so sollte man denken, würde auch die in seinem Zelt zurückgebliebene des Patroklos dem Achill gerecht sein. Legt doch auch Hektor die geraubte Rüstung Achills ohne weiteres an und macht ihm doch Zeus sofort dieselbe gerecht! Und wenn nun auch wirklich die des Patroklos nicht genau pafste, ein Held wie Achill mußte in der Lage, in der er war, ob auch nur unzureichend bewaffnet, in die Schlacht stürmen, um seinen Freund, wenn auch nicht sofort zu rächen, doch wenigstens vor der schlimmsten Kriegerschande zu bewahren. Also auch von dieser Seite erweist sich der Waffentausch als eine schlecht motivierte, unsichere und ungeschickte Erfindung. Fast noch befremdlicher ist Achills Verhalten an mehreren anderen Stellen der Patroklie. Er sendet seinen Freund in die Schlacht, obgleich er weiß, daß der beste Myrmidone — und das war doch Patroklos — noch zu seinen Lebzeiten von Troerhand fallen würde, und giebt ihm nur einige vorzugsweise auf die eigne Ehre bedachte Warnungen mit auf den Weg. Er selber bleibt zurück, obgleich er sich durch die Niederlage der Achaeer bereits versöhnt fühlt und die Bedingung seiner Rückkehr zum Kampf, die Bedrohung der Flotte durch die Feinde, alsbald vollständig erfüllt wird. Er tritt vor das Zelt, um den Gang des Kampfes zu verfolgen. Trotzdem bemerkt er nichts davon, wie Patroklos gegen seine Weisung bis vor Trojas Mauer stürmt, oder thut wenigstens nichts, um das zu hindern? Er soll nichts davon gesehen oder gehört haben, wie Patroklos zurückgedrängt und getötet wird? Während der langen Stunden des Kampfes um seines Freundes Leiche meldet ihm kein

flüchtiger, kein verwundet heimkehrender Grieche das Unheil? Keiner von den Griechenfürsten denkt daran ihm Nachricht zu schicken, obgleich jeder weiß oder hofft, daß diese den gewaltigen Arm Achills herbeirufen wird? Nicht einmal der „zuverlässigste“ der Wagenlenker, sein Automedon, bringt seinem Herrn die Schreckenskunde? Endlich leuchtet dem biedern Aias der Nutzen ein, den eine Botschaft an Achill für sie in der Not haben könnte, und Menelaos schickt nun den Antilochos hin, in der Hoffnung, daß Achill sofort heraneilen würde; aber — sie haben sich in ihm schmäählich verrechnet. Denn das erscheint uns als das Unglaublichste, daß Achill nun unter Mägden mit Jammern die Zeit verbringt, statt, wie jeder Gemeine erwarten mußte, so oder so rettend zur schimpfbedrohten Leiche seines geliebten, für ihn getöteten Freundes heranzufiegen. Aber er benimmt sich so, daß Antilochos sogar besorgt wird, er möge sich selber ein Leid anthun. Erst die wackere Iris bringt den Helden wieder zu sich selbst. Aber wer empfindet nicht bei alledem deutlich, daß der Dichter der Patroklie, der so viele herzbewegende Scenen ersann, die hehre Heldenhaftigkeit der Achilleis nicht mehr begriff und deshalb auch nicht zu schildern vermochte!

Dem Dichter der Patroklie fehlt das höchste heroische Pathos, aber er besitzt dafür in reichlichem Maße ein anderes, das sentimentale, wie es sich nicht nur in der modernen, sondern auch in der mittelalterlichen und antiken Litteratur nach jeder Entwicklung des hohen Stils eingestellt hat. Die Weite des Abstands zwischen diesem Homeriden und Homer

zeigt sich überall, im Kleinen, wie im Großen. Die Helme auch der Gemeinen haben tief hinabreichende Bügel, Backendecken und Stirnschirme und sind mit Helmbüschchen geschmückt. Die Schilde werden beim Ausrücken zu einer Mauer aneinander gedrängt. Die Speere haben an beiden Enden eine Spitze. Patroklos' Wagen wird von drei Rossen gezogen, von denen zwei sogar unsterblich sind. Nun rückt auch der griechische Hauptheld hoch zu Wagen aus und heißt sogar selber Roslenker, und andererseits wird der troische Wagenführer Kebriones sogar als Heros bezeichnet. Das Lager ist von einem Graben, aber noch nicht von einer Mauer umgeben. Die lyrisch erregte Stimmung des Dichters fließt von Gleichnissen über. Das Leben der wilden Tiere und der Elemente liefert auch hier mannigfaltigen Stoff, auch schon das Reich der Fische und der Wespen. Der Held vergießt warme Thränen, gleich einem Quell, wie es bombastisch heißt, mit dunklem Wasser, der vom steilen Felsen sein Wasser herabgießt. Viel weiter thut sich die Menschenwelt in der Patroklie als in den älteren Gedichten auf, auch die bürgerlich-städtische. Fischer, Taucher, Gaukler treiben ihr Gewerbe, Gerber recken auf kleinem Hof die fettgetränkte Rindshaut hin und her, der Maurer fügt die Steine zu wetterfestem, hohem Bau dicht aneinander, schweißstriefend schleppen Maultiere vom Gebirge den Balken zum Schiffsbau heran. Die Knaben der hierin angedeuteten regsamen aufblühenden Küstenstadt reizen die Wespen, und ein kleines Mädchen weint, um von seiner Mutter auf den Arm gehoben zu werden. Mit diesem Kind scheut sich der Dichter nicht, durch Achills Mund einen Helden wie Patroklos

zu vergleichen, und wir gedenken dabei des anderen weicheren Zugs, daß Thetis ihren Sohn in einer Kiste Mäntel mitgegeben hat, die ihn gegen den Wind schützen sollen. Nach der feineren ionischen Weise treten hier die Götterreden wieder zurück. Aber lange, teilweise innig individuell gefärbte Ermahnungen, Ratsschläge, Mahnreden, Vorwürfe der Menschen unterbrechen oft die Erzählung. Großartig klingt das schöne Zeusgebet des Peliden vor der Schlacht, dagegen wirkt die Prahlerei des sterbenden Patroklos unangenehm. Bemerkenswert ist die mehrfache ganz rhetorische Apostrophe d. h. die Anrede des Helden durch den Dichter „O Patroklos“. Die Sprache ist ungewöhnlich wort- und bilderreich und gewählt. Nur ein paar Beispiele: Die Lanze erhält einmal fünf Beiwörter hintereinander, die Flotte heißt die Versammlung der Schiffe, Achill reinigt mit einer „Strömung“ den Becher. Auffällig ist auch, daß Achill zuerst hier auch nach seinem Großvater, statt nach seinem Vater, der Aeakide genannt wird. Das Geschrei und der Tod der Krieger wird in zahllosen Bildern ausgedrückt, die sich namentlich um den sterbenden Patroklos wie ein dichter Kranz legen. Die Patroklië strebt nicht so sehr nach einer scharf umrissenen klaren Zeichnung wie die Agamemnonie, noch nach Klangwirkungen wie die Diomedie, sie versucht sich schon im Halbdunkel von Stimmungsbildern, in Lichteffekten. Die Wolke spielt eine Hauptrolle in ihren Bildern und Situationen. Geschickt weiß der Dichter den schwermütigen Charakter seines Stoffs durch die Finsternis zu steigern, die die um Leichen ringenden Kriegerknäuel umgiebt, im Kontrast zu dem überall sonst verbreiteten Sonnen-

schein. Und ergreifend fleht Ajas mitten aus dem erstickenden Dunkel heraus zu Zeus empor, ihn und die Seinen doch wenigstens im freien Licht des Tages zu verderben. Wie die Apóstrophe sind die elegischen Hinweise auf das nahe Ende der Helden und andre Vorausdeutungen Zeugnisse des lebhaften Mitgefühls des Dichters. Dieses teilt er aber auch überall seinen Göttern und Helden mit, die dadurch von der frischen, oft ans Frivole streifenden Derbheit der Personen der Diomedie, wie von der ernsten festen Mannhaftigkeit und Würde der Agamemnoniekrieger weit abstehen. Unzufrieden ringen die Menschen mit ihrem Los, sie haben ein reizbareres Nervengewebe als die früheren. Patroklos wird wegen seiner Liebenswürdigkeit gepriesen, und der jammernde Achill entstellt sein Antlitz durch Staub. Auch in der Menis weint der Pelide in jener unvergleichlichen Strandscene, wo er sein so kurzes Leben nun auch entehrt fühlt. Aber in der Patroklie brechen die Zähren bei jedem Anlaß reichlich hervor, es ergießt sich eine odysseische Thränenflut. Das Gedicht beginnt und schließt damit, und auch mitteninne nimmt das Stöhnen, Seufzen und der Kummer kein Ende. Achill weint, Patroklos weint, Antilochos weint wiederholt. Aber wenn alles dies hinzunehmen ist, so erscheint doch der mitten im Männerkampf weinende Hort der Achaeer, Aias, kaum erträglich, und die Note, „allzu gerührt“, die ihm bei dieser Gelegenheit die alexandrinischen Grammatiker gaben, ging aus einem richtigeren Gefühl hervor als Goethes beschönigender Ausdruck „Thränenwut“ in seinem Künstlers Morgenlied.

Wir sehen also in der Patroklie die schön ge-

gliederte Agamemnonsschlacht verunstaltet, die Idee der Achilleis verschoben und den Helden derselben ins Kleinliche herabgezogen, wir sehen eine sentimentale Stimmung den alten heroischen Stoff durchdringen. Aber doch zaubert diese Dichtung ein ergreifendes Bild vor unsern Sinn. Aus vielen von den kleinen Samenkörnern, die der mächtige Baum der alten sagenhaften oder epischen Überlieferung rings um sich ausstreute, lockte die sorgsame Pflege eines jüngeren phantasievollen Dichters neue Bäumchen hervor, die den Riesenvater immer dichter umgeben. Die alten Helden bekommen Brüder, Söhne, Väter und Freunde. Das in der Achilleis noch schlummernde Freundschaftsmotiv erwacht in der Patroklie zu einer leitenden Idee und bildet hier wie in den Epen aller Völker den Übergang vom älteren, rauheren, heroischen Motiv des Kriegsruhmes oder der Mannentreue zu dem moderneren Motiv der Liebe. Diese reine uneigennützigte Mittelstellung, welche die Freundespaare früherer Zeit zwischen dem uns leicht allzu fremden, blutigen und gewaltsamen Heldentum des ältesten Epos und dem allzu gewöhnlich gewordenen, allzu deutlich von uns nachempfundenen schwärmerischen Liebesleben einnehmen, ist immer außerordentlich geeignet, edle Herzen zu gewinnen. Die zuletzt erfundene Gestalt des Nibelungenliedes, die fast wie ein Wesen von anderer Menschlichkeit in den alten leidenschaftlich wilden Personenkreis tritt, ist der heitere, lebenswürdige Volker, dessen Freundschaft wie ein warmes Licht selbst das Grausen, das wir vor dem finstern Hagen empfinden, zu mildern vermag. Kaum hat die freudenweckende und sorgenscheuchende Fiedel dieses

guten Kameraden ausgetönt, so beginnt in der Litteratur das bald jubelnde, bald wehklagende Nachtigallenlied ritterlicher Minne. An Volker reicht freilich der gleich freundliche Patroklos nicht heran, aber seine Freundschaft zieht doch auch wie eine liebliche Melodie durch das dumpfe Grollen des Peliden. Das Pathos dieses Verhältnisses ist es, das uns in einem reichen, schon zur Überladung neigenden Stil über die Ungehörigkeit dieser Neudichtung innerhalb des alten Dichtwerks und die Unmotiviertheit mancher ihrer Einzelheiten zeitweilig hinweghebt. Wie der allgeliebte, milde Freund unter Achills Gebet und Mahnung, von den gottverliehenen Waffen seines geliebten Gebieters als von den feienden Zeichen seiner Freundschaft umgeben, rettend und sieghaft bis vor Trojas Mauerturm zieht, um als nackte und entstellte Leiche bei sinkender Sonne ihm vor die Füße getragen zu werden, ein Opfer des maßlosen Zorns seines hohen Freundes, das gehört immer zu den schönsten Erfindungen der Ilias, zu denen, die es wert waren, noch nach Jahrtausenden mit dem höchsten Aufwand der Kunst eines Cornelius auch dem deutschen Norden vorgestellt zu werden.

5. Kapitel.

Ein Homeridentriumvirat.

Der zweite Gesang der Achilleis, die Agamemnonschlacht, war zuerst vom Bearbeiter der Diomedie teils umgeformt, teils durch die Episode vom Siege des Diomedes über Hektor höchst unpassend erweitert worden. Dann hatte der Dichter der Patroklie seine schöne Dichtung in den Schluß jenes zweiten Gesangs zwischen die Bedrohung der mit letzter Kraft von Aias verteidigten Flotte durch Hektor und das Auffahren Achills beim Sonnenuntergang hineingeschoben. Aber die Leidensgeschichte der Agamemnonie war damit nicht geschlossen. Das Unterfangen der Patroklie wirkte wie ein böses Beispiel, und gewiß ermutigte zur Wiederholung desselben der Beifall griechischer Zuhörer, denen es nur genehm war, wenn der Sieg über ihre Landsleute und Vorfahren den Troern immer von neuem erschwert, dem Siegeslaufe Hektors immer neue Hindernisse bereitet wurden. Die kernige Kraft und schöne Symmetrie der homerischen Darstellung des Rückzugs des Telamoniers war ja durch die Patroklie nun doch einmal gebrochen. Man trug nicht mehr großs Bedenken, diesen Vorgang durch Wiederholung immer wieder erneuerten Vordringens und Fliehens, bald der Griechen, bald der Troer, immer

peinlicher zu verlängern. Hatte der Dichter der Patroklie den vorletzten Moment der Flottenverteidigung, als Aias dicht vor Sonnenuntergang eben daran war den Widerstand aufzugeben, zum Anfangs- und Endpunkt seiner Dichtung gewählt, so gingen nun drei Dichter von einem und demselben etwas früheren Momente des Flottenkampfes aus, nämlich von dem, wo Aias die Schiffe noch nicht erreicht hatte, aber in ihrer Nähe von neuem die Abwehr der Troer aufnahm, und sie führten diesen Punkt seitwärts der alten Bahn gleichsam zu einer Kreislinie fort, um schließlich wieder zu ihm, der alten Aiassituation, zurückzukehren. Ihre drei Dichtungen und die Patroklie sind also etwa 4 Schleifen zu vergleichen, die alle von der alten geraden Bahn der Agamemnonie weit abbiegen, jene drei von demselben Punkte derselben, aber in verschiedenen Windungen, die letzte von einem etwas späteren aus. Diese drei neuen Auswüchse der Agamemnonsschlacht liegen uns im 12., 13. und 14. und in der ersten Hälfte des 15. Iliasgesangs vor. Während die Patroklie ein rührendes menschliches Motiv in den wilden Kampf wirft, zersplittern die neuen Dichtungen denselben in eine unabsehbare Reihenfolge zweckloser, bald lebendiger, bald schablonenmäßiger Raufereien, ohne eine neue wirklich fesselnde Heldenfigur aufzubringen. Der Schlachttag schleppt sich nun durch acht Gesänge wie eine Riesenschlange fort und zwischen der späten Abendstunde, in der es 11, 595 heißt: „Aias stand dann wieder gewandt, da der Seinigen Schar er erreicht“, bis zum erlösenden Sonnenuntergang muß Aias 4723 Verse tragen! Schon der alte Göttinger Professor Heyne empfand im vorigen Jahr-

hundert ein tief berechtigtes Grausen vor solchem Ungetüm.

So verschiedenartig nun auch diese Dichtungen sind, scheinen sie doch alle drei dem kymaeischen Homeridenkreise und etwa der Mitte des 8. Jahrhunderts anzugehören und außer der angegebenen allgemeinen Tendenz einer Ausdehnung der Agamemnonsschlacht noch verschiedene besondere Tendenzen gemein zu haben. In allen dreien ist doch Aias die eigentliche Seele des Widerstandes. Seine bereits in der Agamemnonie und dann in der Patroklie so vollkommen bewährte Zähigkeit wird an demselben Tage auf neue unglaubliche Proben gestellt. Wie zu seinem Troste wird allerdings eine deckende Mauer erfunden, die plötzlich wie aus einer Versenkung am Lagergraben aufsteigt. Auch schließt sich nun immer inniger der lokrische Aias und außerdem noch ein Bruder, Teukros, an ihn an. Dieser auffallende Name und seine an einem Griechen auffallende Bogenkunst konnte dem Bruder des Telamoniers doch wohl nur gegeben werden, nachdem sich bereits eine Vermischung der Griechen mit der bogenkundigen teukrischen Bevölkerung in der Troas vollzogen, also jener im Hintergrund der Diomedie stehende Krieg der Kymaeer mit derselben sein Ende gefunden hatte. Der nach asiatischer Sitte mit dem Bogen kämpfende halbechte Bruder des Griechen Aias scheint zu Ehren der neuen Brüder in der Troas Teukros genannt worden zu sein. Für den kymaeischen Ursprung sprechen auch die Lokrer, die sich durch die gleiche Schützenkunst mit Ruhm bedecken, und die zahlreichen neuen boeotischen Helden dieser Gesänge. Daß auch die Gottheiten Hera und

Poseidon, die in zweien dieser Dichtungen sich die Leitung der Dinge anmaßen, auf Kyme weisen, ist wegen der hohen Verehrung, die sie gerade bei Argivern und Boeotiern und die erste auch nachweislich in Kyme genossen, wohl anzunehmen. Außerdem tritt auch der zuerst in der kymaeischen Diomediebearbeitung genannte Kreterfürst Idomeneus hier stärker hervor, wie denn zumal die zweite dieser Dichtungen, die Überlistung des Zeus, mit keinem anderen Iliasgesang näher verwandt ist als mit der Diomedie. Als Zeichen einer neueren Zeit sind auch die hier zuerst auftretenden Athener Menestheus und Stichios zu betrachten. Um aber das Gleichgewicht der beiden streitenden Mächte einigermaßen herzustellen, wird nun auch eine ganze Anzahl Troerhelden erfunden, von denen der charakteristischste Pulydamas ist, der neben dem Feldherrn Hektor förmlich den Platz eines Generalstabschefs einnimmt, ebenso weise wie Idomeneus, aber noch pedantischer. Apollon marschirt an der Spitze der Troer und Poseidon an der der Griechen ganz wie ein Kommandant.

Der älteste dieser drei Dichter verfaßte den 13. Iliasgesang von 13, 39 an, die Schlacht bei den Schiffen. Die Handlung ist unoriginell, matt und durch lange Gespräche, die hier nun schon oft in den geschwätzigen Konversationston fallen, und durch einen Wirrwar von Einzelkämpfen zerrissen. Poseidon und Idomeneus, die man die Haupthelden dieser Schlacht nennen kann, haben beide etwas philisterhaftes, so brav der Kreter auch seinen Mann steht, und auch die hier zuerst gemeldete Freundschaft desselben mit Meriones giebt nicht zu erquicklichen Situationen,

sondern nur zu sehr breiten Erörterungen Anlaß. Noch immer erfreuen uns viele nur der griechischen Poesie mögliche Einzelheiten, aber im ganzen hat die Darstellung wenig eigenartige Schönheiten. Sie fährt die alten Geleise etwas breiter aus, bis sie bei der bekannten Aiassituation, wieder anlangt.

Der zweite Dichter, dem der größte Teil des 14., die erste Hälfte des 15. und die Einleitung des 13. Gesangs bis 13, 38 angehört, ist von ganz anderem Schlag. Über die mittelmäßige Nüchternheit seines Vorgängers erhebt sich hoch die kecke, die alten Formen mißachtende, phantasiereiche Künstler-natur dieses epischen Aristophanes. Freilich reißt er einen neuen tiefen Riß in Hektors und Achills Ruhm, wenn nun auch Aias nach Diomedes' ungehörigem Vorgang den Hektor niederwirft. Aber der Schwerpunkt seiner Poesie liegt nicht in den menschlichen Händeln, die ihn ziemlich kalt lassen, sondern in der prachtvollen Schilderung des mannigfachsten Götter-lebens. Mit zwei grandiosen Götterbildern, deren Erhabenheit schon eine Abhandlung über das Erhabene in der römischen Kaiserzeit pries, eröffnet er sein Gedicht. Während Zeus vom Ida träumerisch seitwärts vom blutigen Schlachtfeld zu den schuldlosen, nur von Milch lebenden Hippemolgen hinabblickt, schaut Poseidon gespannt vom Gipfel der Waldinsel Samothrake nach dem Ida, Priamos' Stadt und der Flotte der schwer bedrängten Griechen hinüber. Er wandelt herab, so daß Höhen und Wälder beben, und gelangt in vier Schwüngen nach seinem Meerespalast bei Aegae, um sein Gespann zu schirren, das mit goldner Mähne über die Wogen stürmt. Die Ungeheuer des Abgrunds

hüpfen empor, ihren Herrscher zu grüßen, und freudig thut sich das Wasser vor ihm auseinander. Ein meisterhaftes, allerdings mehr malerisches Bild, das zumal auf die Vasenmalerei mächtig eingewirkt hat, wie jenes so plastische Zeusbild der Menis bekanntlich auf die Kunst des Phidias! Und ein wie meerfrischer Zug ist es auch, daß, als Poseidon dem Hektor entgegentritt, die See gegen die Zelte und Schiffe der Griechen anwogt! Zum erstenmal wird hier der Natur eine Empfindung beigelegt. Mit genialem Griff macht der Dichter nun nichts geringeres als die heilige Hochzeit des Zeus und der Hera, den eigentlichen Kern des Herakultus, zur Seele seines Gedichts. Denn um Zeus' Augen noch länger vom Schlachtfeld abzulenken, so daß Poseidon ungehindert den Griechen gegen des Götterkönigs Willen helfen kann, beschließt Hera ihren Gemahl durch ihre Reize zu bethören. Eine verlockende Götterscene reiht sich an die andre, und die Heldin ist in allen die Götterkönigin, voller Lug und Trug, voller Koketterie und Prunk, aber auch voll strahlender Schönheit und Entschlossenheit. Nachdem sie in ihrem Gemach ambrosische Toilette gemacht, erlistet sie von Aphrodite deren bunten, Liebesschmachten hervorzaubernden Gürtel, unter dem Vorwand, ihre entzweiten Pflegeeltern, Okeanos und Tethys, damit wieder zu versöhnen. Von Bergen zu Bergen schreitet sie gewaltig nach der Insel Lemnos hinüber, wo der Gott „Schlaf“ wohnt. Durch das Versprechen der schönsten Charitin überredet sie ihn trotz der bösen Erfahrung, die er mit Zeus gemacht hat, mit ihr zu gehen und Zeus einzuschläfern. Nachdem sie so Aphrodite, den Schlaf, ja die unberückbare

Eidesgöttin Styx selber durch ihren Schwur berückt hat, eilt sie mit ihrem neuen Bundesgenossen über die rauschenden Wipfel des Ida zu ihrem Haupttrug. Auf eine neblige Tanne setzt sich der Schlaf, während Hera zum Gargaron, d. h. Donnersberg, dem Sitz des Zeus, weiter steigt. Und nun zaubert der Dichter den altheimischen göttlichen Liebesbund der Beiden mitten in die asiatische Gebirgsscenerie hinein, wo die Wälder vom Strande bis zum Gargaron hinauf-rauschten, wo noch heute der Lotos und Krokos und Hyacinthos die Weiden bedecken. Wenn die ersten Frühlingsgewitter ihre segnenden Regengüsse auf die Erde schütteten, dann wurde im griechischen Mutterland, zumal auch in Boeotien, die Wiedervereinigung des Donnergottes Zeus mit der Wolkengöttin Hera als heilige Hochzeit, als Hieros Gamos, gefeiert. Ein hoher Baumstamm, der die Göttin vorstellte, wurde aufgerichtet und verziert, in bräutlichem Schmuck führte man eine Hera durchs Dorf, und so wahrscheinlich auch durch Kyme, da sie die Stadt der lieblichen Braut Here hiefs. Es ist der Maibaum und die Maibraut unserer Frühlingsfeste. Wie sich bei solchen Ortsfesten das Bewußtsein der alten Naturbedeutung lebendig mit der kräftigsten, heitersten Vermenschlichung des natürlichen Vorgangs durchdrang, so verstand es der Dichter wunderbar, mit seinem wachen Naturgefühl und seiner dreisten Menschenkenntnis die Götterwelt in all ihrer menschlichen Leidenschaft und in der trotzdem noch in ihnen walten-den Verschmolzenheit mit der Natur uns vor die Augen zu malen. Zeus schlummert liebeselig in Heras Armen ein. Während nun von ihrem verborgenen

Wolkenlager glänzende Tautropfen blumenhervorlockend aufs Gebirge herabfallen, erliegt Hektor drunten in der staubigen Ebene dem Aias, wird an den Xanthus getragen, wirft wasserbesprengt Blut aus und sinkt in Ohnmacht zurück. Die beiden Aianten dringen siegreich vor. Zeus erwacht, erkennt den Trug seiner Gattin und droht ihr, sie wie früher schon einmal mit einer Fessel um die Hände und zwei Ambossen an den Füßen hoch im Äther aufzuhängen. Als aber Hera schwört, daß Poseidon ohne ihr Geheiß die Troer ins Unglück gebracht, lächelt Zeus schnell besänftigt und trägt ihr auf, Iris und Apoll zu holen. Dies geschieht. Iris fliegt hagelgleich von Zeus zum Poseidon hinab und ruft ihn trotz seines Sträubens aus der Schlacht ab, Apoll aber belebt den Hektor neu und führt ihn in dieselbe zurück. Beide stürmen wie Raubtiere auf die weichenden Griechen. Und abermals werden wir der alten Aiassituation an den Schiffen entgegentgeführt. In diesem Gedicht triumphiert das Götterepos in übermütigster Weise über das Menschenepos. Wer aber vergessen kann, daß durch diese abermalige Eindichtung die Stücke des schönen Baues der Agamemnonie immer weiter auseinander gesprengt, der Grundgedanke der Achilleis aufs höchste gefährdet und überhaupt die gesunde, motivierte, reale, ernste, edle Welt Homers gleichsam in ein Reich üppig phantastischer, beinahe frivoler Laune aufgelöst wird, der muß diesem Dichter einen der ersten Plätze unter den Homeriden einräumen.

Das jüngste dritte Mitglied dieser Homeridengesellschaft hat sich in seiner Mauerschlacht, die das 12. Buch füllt, mit großem Eifer des von seinen

Vorgängern gelegentlich berührten Mauermotivs angenommen und daraus eine eigene Mauerschlacht herausgesponnen, obgleich die Agamemnonsschlacht, in die sie sich einschachtelte, von einer Mauer nichts weiß. Es handelt sich also hier nicht um einen Kampf im offenen Feld, sondern um einen Sturm der Troer auf die griechische Lagermauer, und es wird der allerdings mißlungene Versuch gemacht, diesen Angriff taktisch zu gliedern. Der weise Troer Pulydamas entwirft nämlich einen neuen Feldzugsplan. Die Fürsten steigen am Graben vom Wagen und führen das Heer in 5 Geschwadern gegen die Mauer vor, von denen aber nur drei, das des Asios, Hektor und Sarpedon, wirklich zum Angriff kommen, wahrscheinlich nur, weil auch dieser Dichter der gesetzlichen Dreitheiligkeit des Aufbaues gerecht werden wollte. So ergiebt sich denn auch eine nicht unwirksame Steigerung. Asios, der allein auf dem Wagen bleibt, wird mitten im Gestöber der Geschosse am Schenkel verwundet, als er durch das von zwei Lapithen bewachte Thor eindringen will. Er muß vom Ansturm ablassen, unter seufzenden Vorwürfen gegen den trügerischen Zeus. Doch der sendet einen Adler, der aus seinen Krallen eine Schlange, die ihm in die Brust sticht, mitten in den Troerschwarm hinabschleudert. Der dadurch eingeschüchterte Pulydamas rät zum Rückzug, aber Hektor weist, von Vaterlandsliebe begeistert, in tapferen, die Vogeldeuterei verachtenden Worten dies Ansinnen zurück, und Zeus unterstützt ihn durch einen Sturmwind, der den Griechen ins Gesicht stäubt. Hektor greift von neuem die durch die beiden Aianten von den Türmen herab ermutigten Griechen an. Die

Lycier Sarpedon und Glaukos suchen den Turm des Menestheus zu erklimmen, aber Teukros, der mit dem Telamonier zu Hilfe eilt, verwundet den Glaukos, und in die Lücke, die Sarpedon in die Brustwehr reißt, treten die beiden Brüder. Und so ringen sie in dem engen Raum, ohne zu wanken, wie zwei Bauern, die, jeder eine Meßschnur in der Hand, sich um die Ackergrenze streiten. Da aber schenkt Zeus dem Hektor Ruhm. Dieser sprengt mit einem Stein die Bohlen des Thors und springt furchtbar hinein wie das Grauen der Nacht. Durch die Öffnung und über die Mauer ergießt sich nun das Troerheer gegen die Schiffe, und zum drittenmale erreichen wir die bekannte Aiassituation wieder. Die stärkere Betonung neuerer militärischer Technik, die strategische Weisheit des Pulydamas, die Entgötterung der Schlacht, die Hervorhebung des volkstümlichen Aberglaubens an den Vogelflug, die Betonung der Vaterlandsliebe unterscheiden diese Dichtung von allen früheren, auch den beiden zeitgenössischen des Schiffskampfs und der Zeusüberlistung. Aber in den meisten übrigen Hauptzügen stimmen die drei Verfasser, so verschiedenartig sie auch sind, überein, eben weil sie Zeitgenossen sind. Die Ausrüstung des Kriegers ist wiederum weiter vorgeschritten. Der Helm, versehen mit Bügel, Buckel, Busch, Schirm, Backen-, Schläfen-, Nasenstück und Visierlöchern, ist nun ein prachtvolles, glänzendes Kunstwerk. Es giebt Schilde, die den Mann von allen Seiten decken, die mit zwei Handhaben versehen sind, und deren Kern aus Bronze getrieben ist. Mit Teukros und den Lokrern fängt der Bogen auch von griechischer Seite her entscheidend in den Kampf einzugreifen.

Das Lager ist durch eine Mauer geschützt. Auf die Aufstellung der Gemeinen in geschlossenen Linien wird viel mehr Wert als früher gelegt, wie bei der dorischen Phalanx, die Heerführer sind in das erste Glied eingefügt, wie ebenfalls in Sparta, und die Einteilung in 5 Geschwader scheint der spartanischen Heeresverfassung entnommen, an die auch die mehr und mehr zum Vorschein kommenden Waffenträger erinnern. Der Wagenkampf ist von den Griechen bereits wieder aufgegeben. Die dorische Kriegsweise scheint bereits in Asien von den Aeoliern angenommen zu sein. Das Leben der wilden Tiere und der weiteren Natur liefert noch immer manche Gleichnisse, auch einzelne neue, wie die Schneegestöber, aber viel stärker tritt nun das menschliche Treiben hervor. Der Hirte, der zornig den Stier peitscht, oder leicht das am Vliefs gepackte Schaf fortträgt, oder sich über seine dem Widder zur Tränke folgende Herde freut, die um ihre Ackergrenze streitenden hartnäckigen Bauern, der die Bohnen auf der Tenne worfelnde Landmann, der ins Wasser springende Taucher, der messende Zimmermann, die arme, Wolle wägende Spinnerin, die im Sand spielenden Kinder zeigen genau denselben Übergang zu idyllischen Gegenständen wie die ältere Vasenmalerei, welche die Panther und allerhand Fabeltiere fahren läßt, um zu den Haustieren und den Szenen aus dem Menschenleben überzugehen. Noch moderner aber klingt der Vergleich mit etwas rein Geistigem, nämlich des raschen Flugs der Here mit der Gedankenschnelligkeit eines weit gereisten Mannes. Die Redelust artet in dieser Partie der Ilias bereits aus und umstrickt zumal in der Schiffsschlacht, von der sie etwa ein

Drittel für sich in Beschlag nimmt, den Baum der epischen Erzählung gleich einer Schlingpflanze immer üppiger und verderblicher. Aber es kommt doch andererseits wieder, auch abgesehen von den klugen Überredungskünsten der Here, manch Erfreuliches zum Vorschein, so die mannhafte, schwungvolle Rede Hektors in der Mauerschlacht, die auch bemerkenswert als die erste Rede ist, die von der reinen Liebe zum Vaterlande eingegeben wird.

So kraftvoll und packend auch noch immer viele Stellen in diesen drei Dichtungen sind, so sinnreich manches neue Motiv erfunden ist, so sehr der ganze Ton durch die Überlieferung eines ausgebildeten, edelen, epischen Stils noch durchweg in vornehmer Höhe und plastischer Fülle sich hält, so überraschend frei und freudig das geniale Treiben der Hera in der Götterwelt über der immer weiter fortwühlenden Kampfesnot der Menschen schwebt, so können wir uns doch nicht beim Anblick all des äußern Ballastes, der das ursprünglich so stolz und leicht dahinsegelnde Fahrzeug der Agamemnonie fast in den Grund zieht, des Eindrucks einer großen inneren Leere entschlagen. Nach wirklichen Charakterfiguren und den ihnen entsprechenden typisch vollendeten Handlungen, vor allem aber nach einer stark pulsierenden, alles durchgeistigenden Idee, sehen wir uns vergeblich um. Schon glauben wir jetzt, kaum viel mehr als weitere, noch schwächere Variationen dieses Schlachtenepos erwarten zu dürfen, aber ein neuer eigenartiger Genius führt uns andere schöne, überraschende Wege.

6. Kapitel.

Die Hektoreis.

Ein hochbegabter jüngerer Homeride, der wahrscheinlich auf der Insel Chios um 700 v. Chr. lebte, wagte es, der Achilleis, die nun bereits durch die Diomedie, die Patroklie, die Schiffsschlacht, die Zeusüberlistung und die Mauerschlacht zu einem ziemlich umfassenden, aber der Einheit verlustig gegangenen Epos umgeschaffen war, ein einheitliches aus drei Gesängen bestehendes Epos entgegenzusetzen. Auch dieses Epos gipfelte wie die Achilleis im Falle Hektors, aber es ergriff mit weicherer, modernerer Menschlichkeit nicht für die Sieger, sondern für die besiegten Troer Partei. Diese schöne Dichtung war wie die Diomedie von ihrem Verfasser als selbständiges Werk gedacht, sie wurde aber später grausam auseinander gerissen, um der schon so sehr erweiterten Achilleis an geeigneten Stellen einverleibt zu werden. Die Hektoreis füllt den ganzen dritten und das erste Drittel des 4. Gesangs und bildet die Hauptmasse des 6. und verschiedene Teile des 19., 20., 21. und 22. Gesangs.

Erster Gesang.

Einleitung: Die Heere der Troer und Griechen rücken ins Feld. Jenen schreitet Paris im Pardelfell

voran und fordert lanzenschwingend die Griechen heraus. Dessen freut sich Menelaos und springt vom Wagen herab, begierig den Frevler zu strafen. Wie vor einer Natter schnellt der erblassende Paris vor ihm in die Troermenge zurück, aber Hektor schilt ihn einen Feigling, der nur zum Weiberraub Mut habe. Paris schämt sich seiner Flucht und erklärt sich zu einem förmlichen Zweikampf bereit, der über das Schicksal Helenas und ihrer Schätze entscheiden soll.

Erster Teil: Hektor faßt den Speer in der Mitte und tritt vor und eröffnet den Griechen die Absicht seines Bruders, und Menelaos ist alsbald bereit dazu, wenn auch Priamos einen Vertrag beschwört, daß aller Streit aufhören soll, wer immer in diesem Zweikampf siege. Beide Heere freuen sich schon des nahen Friedens. Hektor und Agamemnon senden nach der Stadt und dem Lager, um Priamos und die zum Abschluß des Waffenstillstands nötigen Opferlämmer herbeizuholen.

Zweiter Teil: Iris ruft in Gestalt der schönsten Priamostochter, der Antenoridengattin Laodike, die Helena vom Webstuhl auf die Mauer, damit sie dem Zweikampf zuschaue. Das Verlangen, ihren ersten Gemahl wiederzusehen, treibt diese denn auch aus dem Hause fort, mit zarter Thräne an den Wimpern. Sie entzückt durch ihre Schönheit die auf der Mauer sitzenden Greise, so daß sie sich zuflüstern, solch ein Weib sei wohl all des vergossenen Bluts und der Thränen wert. Priamos ladet sein Töchterchen freundlich zum Sitzen ein, indem er ihr alle Schuld an dem jammervollen Krieg abspricht. Sie wünscht sich, eingedenk der verlassenen Freunde und des einzigen

Kindes, den Tod, zeigt den Greisen dann aber auf Wunsch des Königs den Agamemnon, Odysseus, Aias und Idomeneus. Doch vermißt sie schmerzlich ihre lieben Brüder, die Dioskuren Kastor und Polydeukes, denn diese umfing bereits die heimatliche Erde. Von Herolden abgerufen, fahren dann Priamos und der alte Antenor hinaus, um jenen Vertrag abzuschließen. In der Mitte zwischen den Troern und Griechen schneidet Agamemnon mit seinem Schwert vom Haupt der Lämmer das Haar, das die Herolde unter diese wie jene verteilen, ruft Zeus, den Sonnengott, die Ströme, die Erde und die Geister der Unterwelt als Zeugen an und gießt das Blut der geköpften Tiere samt Wein auf die Erde, zum Zeichen, daß so auch das Gehirn derjenigen zur Erde fließen soll, die den Bund brechen. Priamos und Antenor fahren nach Troja zurück, da der greise Vater es nicht über sich gewinnen kann, seinen lieben Sohn Paris vor seinen Augen in Todesgefahr zu sehen.

Dritter Teil: Hektor und Odysseus messen nun den Kampfplatz ab, und Hektor schüttelt im Helm die Lose, die darüber entscheiden, wer zuerst seine Lanze schleudern darf. Paris' Los fliegt heraus. Der legt seine schöne Rüstung an, wie auch Menelaos, und beide wandeln zornig gegen einander. Paris trifft nur den Schild seines Gegners, während dieser nach einem Gebet zu Zeus, er möge den Frevler züchtigen, mit seinem Wurf des Troers Leibrock zerschneidet. An Paris' Helm aber zerspringt sein Schwert und, indem er deswegen Zeus Grausamkeit vorwirft, packt er den Helmbusch des Verhafsten. Aber Aphrodite sprengt den Backenriemen, Menelaos schleudert den leeren Helm den

Griechen zu und stürmt von neuem auf Paris los. Doch Aphrodite entrückt diesen in Nebel in sein duftiges Schlafgemach und lockt dann in Gestalt einer wollekrämpelnden Alten die Helena vom Mauerturm zu ihm herbei. Als sie sich sträubt, droht Aphrodite mit neuem Völkerkrieg, und nun geht sie zum Paris, zuerst ihn scheltend und zu neuem Kampf antreibend, dann aber liebend mit ihm vereint. Inzwischen sucht Menelaos ihn vergebens auf dem Schlachtfeld, wie ein Raubtier, Agamemnon aber fordert unter dem Beifall der Griechen laut von den Troern die Helena und ihre Schätze, da sein Bruder den Sieg davongetragen habe.

Zweiter Gesang.

Einleitung: Auf goldenem Fußboden sitzen die Götter bei Zeus, und Hebe schenkt ihnen Nektar in goldene Becher, während sie auf Troja herabblicken. Zeus stichelt auf Hera und Athene und den nichtigen Sieg ihres Schützlings, des Menelaos, dem Aphrodite hilfsbereit ihren Liebling entzogen habe, und schlägt vor, die Beendigung des Krieges zu erwägen. Jene Troerfeindinnen murren darüber, und Hera äußert heftig ihren Zorn, daß all ihr Mühen vergeblich sein solle. Zeus schilt ihren unersättlichen Haß gegen Priamos' Volk, das ihm so viele Trank- und Brandopfer bringe. Doch möge sie thun, was ihr gefalle, wenn sie auch ihm nur freie Hand lasse, falls er einmal eine ihr ergebene Stadt vertilgen wolle. Hera giebt ihm gern ihre Lieblingsstädte Argos, Sparta und Mykene preis und setzt durch, daß Zeus Athene hinabschickt, die Troer zum Bruch des eben geschworenen Vertrags zu verführen.

Erster Teil: Athene schwingt sich wie ein funkensprühendes Gestirn zwischen die Heere hinab zum Staunen der Krieger, die daraus auf Krieg oder Frieden schließen. In der Gestalt des Antenorsohnes Laodokos reizt sie durch Hinweis auf den Dank aller Troer und namentlich des Paris den Lycierfürsten Pandaros zum Schuß auf Menelaos an, nachdem er dem lycischen bogenberühmten Apoll eine Dankhekatombe gelobt habe. Er zieht den Pfeil, den Schmerzensbringer, aus dem Köcher, die Sehne tönt, und nach dem Haufen der Griechen verlangend fliegt das spitze Geschos dahin. Doch dein, o Menelaos, vergaßen die Götter nicht! Athene wehrt es von ihm ab, wie die Mutter die Fliege von ihrem Kind, und nur die Haut wird geritzt. Aber das Blut fließt an seinen Beinen herunter. Agamemnon greift darüber erschreckt seine Hand und ruft, daß nicht umsonst sein Schwur gewesen sein solle: „Einst wird kommen der Tag, da die heilige Ilios hinsinkt. Priamos selbst und das Volk des lanzenkundigen Königs.“

Zeus werde die Aegis gegen alle Troer zürnend schütteln. Aber wenn er ohne Menelaos heimkehren würde, so möge ihn die Erde hinabschlingen. Menelaos tröstet ihn und verlangt nur nach dem Arzt Machaon, der ihm alsbald eine Salbe auflegt, die einst Chiron seinem Vater verliehen hat.

Zweiter Teil: Von neuem rücken beide Heere zum Kampf vor, der alsbald beginnt. Aber Hektor eilt bald (auf Helenos' Rat?) in die Stadt, um zuvor die erzürnte Athene zu versöhnen. Er ermahnt die Troerinnen, die ihn nach den Ihrigen fragen, die Götter anzuflehen. Bei den Hallen des Priamospalastes mit seinen 62 Marmorgemächern begegnet er der Mutter,

die gerade zu ihrer schönsten Tochter, Laodike, geht. Sie fragt, ob er dem Zeus auf der Burg opfern und nicht selber einen Labetrunk nehmen wolle. Er lehnt das ab, bittet sie aber, mit den troischen Greisinnen das schönste Gewand und zwölf Stiere der Athene darzubringen, damit diese die Griechen von Ilion abwehre. Er wolle zu Paris, den die Erde verschlingen möge. Hekabe holt das schönste Gewand, die wie ein Stern hellstrahlende Arbeit sidonischer Weiber, und eilt zum Athenetempel, den Theano, die Gattin Antenors, ihr öffnet. Diese legt es der Göttin, der Stadtschirmerin, auf die Kniee und fleht, zwölf stattliche Kühe gelobend, um ihr Erbarmen. Während sie vergeblich zu der Gottheit beten, geht Hektor mit seiner elf Ellen langen Lanze zum kunstreichen Hause des Paris, der im Gemache das Horn eines Bogens glättet, während Helena gebietend unter den arbeitenden Weibern sitzt. Hektor tadelt ihn, aber Paris erklärt, schon Helena habe ihn beredet in die Schlacht zurückzukehren und auch er selber halte das für besser. Er bittet Hektor zu warten, er werde gleich gewaffnet mit ihm gehen. Hektor schweigt, Helena aber klagt sich reuevoll vor ihrem Schwager als Urheberin alles Unheils an und fürchtet dafür das Urtheil der Nachwelt. Ihre Aufforderung zum Sitzen lehnt Hektor ab, um Weib und Kind aufzusuchen, denn er weiß nicht, ob er aus dem Kampf wieder heimkehren werde.

Dritter Teil: Hektor findet Andromache nicht daheim, da sie mit ihrem Kind voll Sorge um die Gefahren der Schlacht auf die Mauer geeilt ist. Am Skäischen Thor kommt sie ihm entgegen und fleht ihn an, sich ihrer und seines Knäbleins zu erbarmen

und in der Stadt zu bleiben. Schon habe Achilleus ihr den Vater und sieben Brüder erschlagen. Aber Hektor weist auf den Tadel der Troer und Troerinnen, seinen Ruhm und das unabwendbare Schicksal. Denn auch er erkennt:

„Einst wird kommen der Tag, da die heilige Ilios hinsinkt, Priamos selbst und das Volk des lanzenkundigen Königs.“

Schon sieht er sein weinendes Weib vom Feinde hinweggeführt, um fern in Thessalien Wasser aus der Quelle zu tragen. Aber er wünscht im Grabe zu liegen, ehe er ihr Jammern vernimmt. Wie nun das Knäblein, dem er die Arme entgegenstreckt, vor dem Helmbusch bange sich an den Busen der Amme schmiegt, setzt er den Helm lächelnd auf die Erde, um es noch einmal zu küssen und zu wiegen, und fleht zu den Göttern, es zu einem starken Helden für Ilion heranwachsen zu lassen. In Thränen lächelnd nimmt es Andromache ihm ab; er sucht sie milde zu trösten und fordert sie dann auf, mit ihren Dienerinnen ans Weben zu gehen, wie er jetzt zum Männerkampf hinaus müsse. Weinend gehorcht Andromache und sucht ihre Mägde auf, die bereits Hektorn als einen Verlorenen betrauern. Hektor trifft nun mit dem glänzend gerüsteten Paris zusammen und hofft mit ihm noch einmal den Becher der Freiheit im Palast zu trinken. Darauf eilen sie zusammen ins Feld, wo sie den sehnlich harrenden Troern erscheinen wie günstiger Fahrwind müden Ruderern.

Dritter Gesang.

Einleitung: Zeus, von Mitleid mit dem trauernden Achill ergriffen, entsendet Athene, um ihn über

Patroklos' Tod zu trösten und mit Nektar und Ambrosia für den Kampf zu stärken. Achill waffnet sich mit der Wunderrüstung des Hephaestos, vor Wut mit den Zähnen knirschend, und besteigt den Wagen, vor dem die beiden unsterblichen Rosse Xanthos und Balios angespannt sind. Xanthos senkt das Haupt mit der wallenden Mähne erdwärts und weissagt ihm den nahen Tod durch Apollon und Paris. Die Erinnyen hemmen die weitere Rede, Achill aber, seines baldigen Endes sich auch ohne das bewußt, lenkt mit Geschrei die stampfenden Rosse voran, um Patroklos zu rächen.

Erster Teil: Über Schilde und Leichen fliegt das Gespann dahin. Als sie an den Skamandros kommen, verläßt er den Wagen, läßt auch die Lanze am Ufer und stürzt sich, nur das Schwert in der Hand, wie ein Dämon in den Fluß, um böse Thaten zu verüben. Bald rötet sich das Wasser vom Blute der röchelnd Hingemordeten. Mit seinen vom Würgen starren Händen zieht er zwölf Troerjünglinge, die wie die Jungen einer Hindin vor Angst sinnlos sind, heraus, bindet mit Riemen ihre Hände und läßt sie zu den Schiffen führen, zum Totenopfer für seinen Freund. Zürnend über den Mord der Jünglinge schleudert Asteropaeos, ein Paeonierfürst, zwei Speere auf ihn, von denen der eine des Peliden Arm streift. Achills Pelionlanze dagegen fliegt über den Verwegenen hinweg und dringt bis zur Hälfte in den Boden ein. Wie Asteropaeos sich vergebens müht sie herauszureißen oder abzubrechen, stößt Achill ihm das Schwert in den Leib und läßt ihn am Strande liegen, den gierigen Fischen zum Fraße, und stürzt sich auf die andern Paeonier. Da ruft ihm Skamandros in Menschen-

gestalt aus tiefen Strudeln zu, abzulassen vom Mord, der seinen schönen Gewässern bereits den Abfluß zum heiligen Meer versperrt. Achill verspricht zwar Gehorsam, fällt aber von neuem über die Troer her, und nun ruft Skamandros Apollos Schutz an und schwillt bedrohlich auf. Jedoch Poseidon und Athene erscheinen Hand in Hand in Männergestalt und verkünden Achill, daß es nicht sein Schicksal sei, im Strom zu versinken. So springt er denn hoch empor mit den Knieen gradaus gegen die Flut, bis Skamandros noch mehr erbittert seinen Bruder, den Flußgott Simoeis, anfleht, donnernde Wassermassen von den Bergen herabzuwälzen, um den Frevler in Muscheln und Kies so zu verschütten, daß nicht einmal seine Gebeine wieder gesammelt werden können. Als Hera sieht, wie die Wogen immer höher gegen den Peliden schlagen, schreit sie vor Angst auf und bittet ihren Sohn Hephaestos, durch seine Gluten den Fluß zurückzutreiben. Und wie dieser selber brennt, fleht er um Gnade, die ihm denn auch Hera gewährt. Hephaestos löscht sein Feuer, und die schönen Gewässer wallen in den Strom zurück.

Zweiter Teil: Während Apoll nun besorgt um die Stadt nach Ilion eilt, die andern Götter sich aber um Zeus auf dem Olymp versammeln, naht sich Achill mordend den Mauern, und Priamos erkennt den Entsetzlichen vom Turm herab. Jammernd gebietet er die Thorflügel den Flüchtlingen weit zu öffnen und sie dann sorgsam zu schließen. Lechzend und staubbedeckt drängen die Troer hinein, und Achill wäre mit eingedrungen, hätte Apollon nicht den Antenorssohn Agenor zur Gegenwehr gereizt. Der Gott lehnt

sich in Nebel gehüllt an die Eiche, Agenor schwankt doch wieder, ob er in die Stadt oder ins Feld nach dem Idawalde fliehen soll. Aber da er weiß, daß Achill ihn so oder so einholen wird, faßt er sich ein Herz und schleudert seinen Speer, der Achill unter dem Knie trifft. Als dieser gegen ihn anstürmt, breitet Apoll Nebel um seinen Schützling, so daß er entrinnen kann, lockt dagegen, Agenors Gestalt annehmend, den wütenden Verfolger zum Skamandros zurück, und inzwischen nimmt die sichere Stadt all die Fliehenden auf. Da giebt Apoll sich seinem Verfolger zu erkennen, Achill verwünscht ihn und wendet sich trotzig nach Troja zurück. Vor Trojas Mauer ist nur noch Hektor zurückgeblieben, vergebens von Priamos und der verzweifelnden Hekabe angefleht, sich zu retten. Hektor aber scheut den Tadel des Polydamas und der Troer und Troerinnen, auch will er nicht dem Peliden Helena und die Schätze anbieten, es ist keine Zeit mehr zum Geschwätz. Und so bleibt er. Doch als nun Achill mit der Pelionlanze immer näher kommt, entsinkt ihm der Mut, er flieht. Und nun jagen sie dreimal um die Stadt an den Skamandrosquellen vorbei, und Zeus, dem Hektor so manchen Stier auf der Burg oder hoch auf dem Ida geopfert, fühlt Mitleid mit ihm und fragt die Götter, ob Hektor nicht doch noch der Todesgefahr entgehen möge. Als aber Athene darob zürnt, giebt er den Plan auf, sendet vielmehr die Tochter hinab, die Entscheidung herbeizuführen. Vergebens fleht Apoll, auf die Knie gewälzt, Vater Zeus um Erbarmen. Athene gesellt sich in Deiphobos' Gestalt zu Hektor, um ihn als Bruder zum Widerstand zu ermutigen. Hektor, über die uner-

wartete brüderliche Hilfe erfreut, ist nun auch bereit dazu. Er bietet dem Achill einen Vertrag an, der beide zur Schonung der Leiche des gefallenen Gegners verpflichtet, aber Achill erwidert, daß er nun alles büßen solle. Seine Lanze fehlt, wird ihm aber von Athene wieder gereicht. Auch Hektors Lanze trifft nur den Schild und wie er, den Deiphobos um die seinige bittend, ihn verschwunden sieht, da erkennt er den Trug der Athene und die Nähe des Todes. Mit dem Schwert dringt er auf Achill ein, aber der stößt ihm den Speer durch Hals und Genick. Achill gelobt dem Patroklos ruhmvolle Bestattung, dem sterbenden Hektor aber schmäbliche Preisgabe seiner Leiche. Hektor beschwört ihn bei den Eltern, ihm Solches nicht anzuthun, Achill erwidert, er würde ihn lieber roh verschlingen, als dies erlassen. Da weissagt ihm Hektor nahen Tod und stirbt, Achill aber ist bereit sein Los zu erfüllen.

Dritter Teil: Während die Griechen den Siegesgesang über den Fall des göttlichen Hektor anstimmen, verübt Achill böse Thaten an ihm. Er durchbohrt dessen Füße, um Riemen hindurchzuziehen und ihn damit an den Wagen zu binden. Dann schwingt er sich selber hinauf, die Rosse fliegen davon, und Hektors edles Haupt wird durch den Staub der Heimatserde geschleift. Da erschallt das Jammergeschrei der Eltern und des ganzen Volks, als ob ganz Ilion in Flammen stände. Kaum halten die Bürger den verzweifelten Vater ab, sich aus dem Thor den Wagen nachzustürzen. Andromache aber wufste noch nichts. Sie wirkt im Innern des Palastes schöne Bilder in ein Gewand und gebietet den Mägden, ein Geschirr für

ein erwärmendes Bad dem heimkehrenden Gatten aufs Feuer zu stellen. Als sie nun das laute Geschrei vernimmt, beben ihr die Glieder, das Herz schlägt ihr zum Hals empor, wie eine Rasende stürmt sie aus dem Hause und sieht von der Mauer herab ihren Hektor von Pferden zu den Griechenschiffen hingeschleift. Da schlägt sie ohnmächtig zurück, und der köstliche Haarschmuck fliegt ihr vom Haupt. Im Kreise der Frauen erwachend, bejammert sie ihr Witwenlos und noch mehr das Los ihres Kindes und ihres der Schmach preisgegebenen Mannes. Aber seine Gewänder will sie alle verbrennen, vor Troern und Troerinnen, ihm zum Ruhme. So spricht sie weinend, und um sie seufzen die Weiber.

Wer kann leugnen, daßs ein einheitliches und eigenartiges Epos von drei Gesängen vor uns liegt, nachdem seine vom 3. bis zum 22. Iliasbuch versprengten Stücke zusammengefügt worden sind? Man erkennt nun erst die volle Schönheit des ganzen und mancher Einzelszenen und das schwere Unrecht der Entstellung, das ihm, wie namentlich auch dem dritten Gesang der Achilleis, durch die vom Bearbeiter unternommene Zerstückelung zugefügt ist.

Zunächst erhält Hektors Gang in die Stadt nun erst seine richtige Stelle und seinen richtigen Sinn. Denn in der gegenwärtigen Form der Ilias, in der die eine Hälfte des 2. Hektoreisgesanges dem Diomedesepos vorgeschoben, die andere ihm angehängt ist, verläßt Hektor unkluger Weise mitten in der Diomedeschlacht die Seinigen, um ebenso unklug der Athene in Troja anzusingen, ihren ausgesprochenen Liebling Diomedes vor dem Thor der Stadt in den Staub zu

werfen. Wie viel natürlicher ist es dagegen, wenn Hektor gleich im Beginn des nach Pandaros' Vertragsbruch neu entbrennenden Kampfes in die Stadt eilt, um die Göttin zu versöhnen, die soeben durch die Verführung des Pandaros zu jener Unthat den Troern ihre Ungnade so beängstigend gezeigt hat, und sie zu bitten, den Agamemnon vor dem Thor in den Staub zu werfen! Dann aber entfaltet Hektors mit Recht berühmter Abschied von Andromache erst nach unsrer Ausscheidung der ächten Hektoreisgesänge seine volle Wirkung. Die bange Ahnung des edlen Mannes, daß er aus dem Kampf nicht wiederkehren werde, die auch Andromache und ihre Dienerinnen erfüllt, hat nur dann einen wahrhaft poetischen Sinn, wenn er wirklich nicht wiederkehrt, wenn er alsbald nach diesem Abschied seinem Hauptfeinde Achill erliegt, wenn dieser Abschied der letzte ist. Dagegen kommt Hektor nach der gegenwärtigen Fassung der Ilias wieder nach Troja zurück, erficht noch viele Siege und erleidet noch mehrere Niederlagen und trifft erst nach einigen Tagen mit Achill zusammen: die ergreifende Wirkung des Abschieds wird fast vernichtet. Ferner schmückt der in der jetzigen Ilias so störende Umstand des 22. Gesangs, daß Andromache trotz des ganz Troja im tiefsten aufregenden Zweikampfes ihres Gatten und Achills still zu Hause sitzt, im 3. Gesang der Hektoreis die Frau mit einem bei der Katastrophe ihres Hektor besonders rührenden Reize. Denn erst vor kurzem, im 2. Gesang der Hektoreis, hat ihr der Held geboten nach Hause zu gehen und ruhig der Frauenarbeit obzuliegen. Ihres Mannes Worten gehorsam sitzt nun die Gute still daheim, und sie allein,

die Nächste, weiß, Kriemhilden gleich, noch nichts vom Tode des Geliebten, der die ganze Stadt in Verzweiflung setzt. Indem endlich der Bearbeiter zumal im 21. und 22. Iliasgesang die konkurrierenden Szenen des Fluß- und Hektorkampfes der Achilleis und Hektoreis durcheinandergeflochten hat, hat er beide großen Szenen aufs tiefste geschädigt.

Die Einheit der wiederhergestellten Hektoreis leuchtet aber nicht nur aus dem inneren Zusammenhang ihrer Szenen hervor, sondern auch aus ihrer Sprache, ihren Bildern und Gleichnissen und Reden, ihrer Menschen- und Götterauffassung, ihrer Behandlung der Sage und der ihr eigenen Gesamtstimmung, die alle drei Gesänge gleichmäßig beherrscht und in andern Iliasgesängen nicht wieder zu finden ist.

Obgleich die Hektoreis den großen das Schicksal des Kriegs entscheidenden Schlachttag schildert, an welchem Hektor fällt, so vermeidet sie doch fast ängstlich die Schilderung einer Massenschlacht. Fast alle alten Bilder für Geschrei, Fall, Verwundung und Tod fehlen ihr, bei den Verwundeten wird dagegen gern die Weiße und Schönheit des Leibes hervorgehoben, welche die späteren alexandrinischen Dichter auch an Achill und andern Jünglingen so laut preisen, ebenso wie die Schönheit der Waffen.

Unter der Spitze umgiebt ein goldener Ring die Lanze Hektors, zum erstenmal wird hier das Eisen als Waffenteil, als Pfeilspitze, erwähnt. Der Wagen ist kein eigentlicher Streitwagen mehr, weder auf griechischer, noch troischer Seite. Die Scene, in der das Pferd Xanthos vor dem Wagen dem Achill weisagt, ist eine leere Prunkscene, sein Wagen ver-

schwindet alsbald, um erst wieder zu erscheinen, damit die Leiche Hektors daran befestigt werden kann. Die wilden leidenschaftlichen Schlachtbilder sind fast ganz verschwunden, die große Menge nimmt nur den Anteil eines Zuschauers am Krieg, den großen Herren wird es gern überlassen, die Streitsachen für sich auszukämpfen. So stellte sich noch i. J. 606 v. Chr. gerade an der Küste von Troas Pittakos von Mytilene dem Athener Phrynon, der jeden Lesbier zum Zweikampf herausforderte, und überwand und tötete ihn. So verflüchtigt sich in der Hektoreis die Schlacht zu einer Reihe von Schaukämpfen zweier Helden, des Menelaos mit Paris, des Achilleus mit Asteropaeos, Agenor und Hektor, und nur durch die verräterische That eines Einzelnen, des Pandaros, wird der Umschwung herbeigeführt. Und so feierlich auch diese Kämpfe eingeleitet werden, so hat ihr Verlauf doch keineswegs die großartige Würde und den Schwung zumal der älteren Zweikämpfe. Selbst Hektors letzte Stunde ist durch seine Unschlüssigkeit und Verzagtheit herabgezogen, Agenors' und Paris' Auftreten endet mit einer unbefriedigenden, nichtigen Entrückung durch eine Gottheit, und die des Paris streift trotz der Bedeutung des Augenblicks ans komische. Die Gleichnisse sind in der Hektoreis wieder sehr beliebt, meist treffend und gewandt, zuweilen gekünstelt und hie und da nicht unmittelbar aus dem Leben, sondern bereits aus der Litteratur oder wenigstens aus bekannter Erzählung genommen. Überall verraten sie ein Sinken des altheroischen Sinnes. Der Eber ist verschwunden, der Löwe erscheint nur einmal. Der auch bei Aeschylos so beliebte unwürdigere Hund

drängt sich statt ihrer vor. Helena webt nicht mehr Tierkämpfe, sondern Menschenkämpfe. Wie dem Hunde, wird der Held andern Haustieren, dem Rennpferd, dem Stier, dem Widder und auch der Schlange verglichen. Von kleinem Getier kommen die Heimchen vor, deren Gesang dem Geflüster der über Helena entzückten Greise ähnelt, und die Fliege, welche die Mutter von ihrem Kinde abwehrt. Wir spüren nun aber auch schon den Hauch der Tierfabel, der sich am anatolischen Gestade um diese Zeit erhebt und von da später über das weite Abendland weht. Achill erinnert Hektorn höhnisch an die Gefahren eines Bündnisses von Löwen und Menschen, Wölfen und Lämmern, und beim Lärm der ausziehenden Heere fällt dem Dichter das Geschrei der Kraniche ein, wie sie zum Kampf gegen das Zwergvolk der Pygmaeen ausflogen. Auch rühmt sich Priamos eines Kriegs mit einem andern Fabelvolk, den Amazonen. Wie die wilderen Tiere von den zahmen, sind die wilderen Stürme und Wogen aus dem Gleichnis von den milderer Gestirnen verdrängt. Gleich einem funkensprühenden Gestirn fährt Athene herab, das der Athene dargebrachte Gewand strahlt wie ein Stern, Hektors Söhnlein gleicht einem schimmernden Sterne, der herannahende Achill dem Hunde Orions und Hektors Helm dem Abendstern. Mit Schneeflocken werden hier nicht mehr, wie früher wohl, die Pfeile, sondern die Worte des Redekundigen verglichen. Zweimal gedenkt der Dichter eines Stadtbrandes, um Not und Geschrei zu schildern, und auch andere Scenen des gewöhnlichen Volkslebens schweben ihm vor. Der Nebel heißt den Hirten unlieb, aber dem Dieb erwünschter als die Nacht.

Die Mutter erscheint über ihrem Kind bei der Fliegenabwehr, die karische oder maeonische Elfenbeinfärberin bei ihrer Arbeit. Das harte Menschenherz gleicht nun nicht mehr dem Stein oder Eisen, sondern dem Beil. Schon moderner ist es, Traumempfindungen fürs Gleichnis zu verwerten: Wie im Traum der Verfolger und der Fliehende sich festgebannt fühlt, so kann Achill den Hektor nicht haschen und dieser jenem nicht entrinnen. Hat der Dichter nicht auch schon die leidenschaftlichen Geberden der Maenaden beim Bacchusfest im Sinne, wenn er die angstvoll aus dem Hause stürmende Andromache einer Maenade vergleicht?

Die Reden breiten sich gewaltig aus, aber man darf nicht sagen, daß sie die Handlung überwuchern. Allerdings scheint die Thatkraft selbst eines Helden, wie Hektor, in seiner Todesstunde durch lange und bange hin und her schwankende Überlegungen gelähmt. Aber es enthüllt sich in seiner und in den meisten andern Reden mitten im Lärm des Krieges ein reiches Seelenleben der verschiedenartigsten Charaktere, verfeinerte Gedanken und Empfindungen einer neueren Zeit, die schon ankünden, daß bald die Lyrik das Epos überwältigen wird.

Und dieser bereitwillige Aufschluß der Gemüter zeigt uns eine neue, ungeahnte Welt. Die Menschen und die Götter haben andre Gesichter, andre Herzen als in den älteren Gesängen. Zum erstenmal wird hier das Familienleben mit seinen Freuden und Leiden nach den verschiedensten Seiten hin vor uns ausgebreitet. In schönen Häusern wohnen auf der Burg zusammen Priamos, Hektor und Paris mit den Ihrigen,

in den 62 Marmorgemächern des Priamospalastes all seine andern Kinder. Die Liebe der Eltern, Gatten, Kinder, die Sehnsucht nach Haus und Heimat, die stille Freude des Herdes und die angstvolle Sorge um die Zukunft der Angehörigen, auch die Scham über den Verrat des Hauses, der Jammer über den Verlust des Geliebtesten, die verschiedenartigsten Familiengefühle dringen aus diesem Kreise der Hektoreis bald in schmeichlerischen, bald in tief ergreifenden Tönen in die rauheren, männlichen Kriegsweisen der älteren Ilias. Zum erstenmale tritt hier ebenbürtig neben dem Manne die Frau in die Dichtung ein. Hektor fürchtet ein paarmal nicht nur den Tadel der Männer, sondern auch den der Frauen Trojas, und am Schluß des Gedichts wird ihm nicht nur bei jenen, sondern auch bei diesen Nachruhm verheissen, und mit der Klage der Weiber über den edlen Helden endet es. In den älteren Iliasgesängen ist von Helena kaum die Rede, in der Hektoreis ist sie in gewissem Sinne der Mittelpunkt der ganzen Handlung. Helena mit ihren Schätzen ist der Preis des Zweikampfs von Paris und Menelaos, sie ist in der Mauerschau die eigentliche Königin Trojas und trotz all des Unheils, das sie über die Stadt gebracht, die Freude nicht nur des Paris, sondern auch des Priamos und selbst des ihretwegen so schwer geprüften Hektor. Noch dicht vor seinem letzten Kampf verwirft Hektor den vielleicht rettenden Gedanken, Helena mit ihren Schätzen auszuliefern. Sie tritt in ihrer Schönheit fast wie eine Herrin sogar der Aphrodite gegenüber. Aber sie ist dann auch wieder die schwache Sklavin der Aphrodite, wenn sie deren Lockung gehorsam Paris aufsucht und

dieser schmeichlerisch an ihre erste Liebe erinnert. Sie fühlt tief ihre Schmach vor ihren Verwandten und schilt sich selber eine Hündin. Sie fürchtet den Tadel der Mitwelt und Nachwelt und wünscht sich sogar den Tod. So begreift sich die Sehnsucht dieser schwankenden, treulosen Fremden nach ihrem würdigeren ersten Gemahl und den Ihrigen, ihrer Freundschaft und ihrer Heimat und die Verachtung gegen Paris. In diesem feinen milden Bildnis eines sinnlichen, schwachen, aber auch bethörend schönen und nicht unedlen Weibes liefert der Dichter der Hektoreis ein Porträt, wie es dem Dichter der Achilleis nimmer gelungen wäre, wie es auch in der bildenden Kunst erst in den späteren Zeiten aufkommt. Die alte Göttin ist ganz ins menschliche aufgelöst, sowie ihre unsterblichen Brüder zu armen Sterblichen herabgesunken sind, deren Leiber die vaterländische Erde Lakedaemons umfängt. Zu Helenas problematischer Natur paßt ihr Verführer Paris. Von strahlender Schönheit, leichtfertig, eigensüchtig, tragem Genuß weibisch ergeben, stolziert er kühn vor allen Troern her, wird plötzlich kopfscheu, um sich bald wieder zu mannhafter That aufzuraffen. Obgleich den Troern mit Recht als Unheilstifter verhaßt, wird er doch auch bei seinem Wiedererscheinen im Felde als einer ihrer besten begrüßt. Paris ist das älteste echt orientalische Fürstenbild der griechischen Litteratur.

Wie wunderbar kontrastiert mit diesem leichtlebigen, liebeschwelgenden, unzuverlässigen Pärchen das ernste, liebereiche, treue Ehepaar Hektor und Andromache! Wie Helena von reuigem Verlangen nach ihrem früheren Gatten in leuchtendem Gewande

auf die Mauer getrieben wird, so eilt Andromache, die reiche Gemahlin, in Sorge um ihren Hektor auf den Turm mit Kind und Amme, und von hier kehrt sie nicht zurück, wie jene zur Liebschaft, sondern einer Rasenden gleich zum letzten Wiedersehen, denn sie ahnt die Nähe ihres Unglücks. Ihr kommt Hektor entgegen, um noch einmal Weib und Kind und die Hausgenossen zu begrüßen. Und in diesem letzten Augenblick ihrer Gemeinschaft steigt in Andromache die ganze kummervolle Vergangenheit der Ihrigen auf und noch ergreifender ihre eigene und ihres Sohnes trostlose Zukunft, die sich dann so schrecklich erfüllt, als ihr Gatte vor ihren Augen durch das Feld geschleift wird. Aber sie vermag nichts über das Pflicht- und Ehrgefühl Hektors, der nun 10 Jahre lang die Last des Krieges ungebrochen auf seinen Schultern trägt und trotz aller Mühen gleich Agamemnon den Tag des Verderbens für Ilion unabwendbar nahen sieht. Glückselig lächelt er über den Schrecken seines Söhnchens vor dem Helmbusch, setzt den Helm auf die Erde, liebkost den Kleinen, betet für ihn zu den Göttern und reicht ihn der durch Thränen lächelnden Mutter zurück. Eine folgsame Frau, geht sie heim an ihre Arbeit, und in der Hoffnung, ihren Mann nach seiner Arbeit erquicken zu können, scheint fast ihre trübe Ahnung zu versinken. So sitzt sie ruhig, während draussen die ganze Stadt zittert um das Leben Hektors, ihres Horts, bis das furchtbare Geschrei in ihre Kammer schallt und auch sie, die Allerunseligste, in die große Klage hineinreißt, die Toten- und Todesklage eines ganzen Volkes. Unvergänglicher Zauber der Poesie und Menschlichkeit webt um diese edlen, weichen, breiten Szenen!

Das dritte Paar ist das der Eltern, die um ihre Söhne so weichherzig besorgt sind. Hekabe heißt milde und ist sofort echt mütterlich, sowie sie den kampfmüden Hektor erblickt, darauf bedacht, ihn mit einem Labetrunk zu erquicken. Ihr Gemahl Priamos kann es nicht über sein väterliches Herz bringen, dem Kampf seines Paris zuzuschauen, und fährt deshalb schleunigst in die Stadt zurück. Ach in wenigen Stunden müssen sie viel schlimmeres von deren Mauer herab sehen: das von Achilleus hingemordete Troerheer, dessen Reste sich angstvoll in das Thor drängen, den besten ihrer Söhne, Hektor, vor demselben den Schrecklichen erwartend, dann wie ein Wild dreimal um die Mauer gehetzt, dann zu Boden gestossen und dann, eine wehrlose Leiche, über Stock und Stein fortgerissen, den Hunden des Griechenlagers zum Fraß bestimmt! Und leidenschaftlich bricht aus den alten Seelen das Herzeleid hervor. Der sich im Kot wälzende Priamos und die ihre Brüste zeigende, Haar und Schleier zerreißende Hekabe sind ein grelles Bild der Maßlosigkeit morgenländischer Verzweiflung.

Dieses eine umfassende troische Familienbild genügt dem Dichter noch nicht. Mit leichten Strichen zeichnet er noch ein anderes, die Familie Antenors. Dieser kluge Greis ist der erste der troischen Volksältesten, er allein hat die Ehre mit Helena zu reden, er fährt mit Priamos zum Vertragsabschluß hinaus. Er hat in seinem Palast die griechischen Gesandten Odysseus und Menelaos bewirtet, ein feiner Menschenkenner, hat er das Äußere und Innere der beiden Fremdlinge sorgsamst beobachtet, den Menelaos, der im Stehen mächtiger erscheint und wenige rasche,

eindringende, scharfe Worte spricht, und den Odysseus, der sitzend ehrwürdiger als jener erscheint und, wenn er sich erhebt, steif an den Stab gelehnt und die Augen auf den Boden geheftet, tückisch oder sinnlos aussieht. Aber sobald seine gewaltige Stimme die Worte herausstößt, die, wie Winckelmann schön erläutert, häufig, aber sanft auf die Erde fallen, wie Schneeflocken, dann ist ihm keiner zu vergleichen. Antenors Gemahlin Theano ist Athenepriesterin, die der Göttin das herrliche Gewandgeschenk betend auf die Kniee legt. Ihr Sohn Helikaon hat Priams schönste Tochter Laodike gefreit, und wenn Iris ihre Gestalt, so nimmt Athene die Gestalt des Antenoriden Laodokos an. So wird dort Helena zur Mauerschau, hier Pandaros zum Schuß veranlaßt. Endlich ist ein anderer Antenoride, Agenor, der einzige Troer außer Hektor, der es wagt dem Peliden Stand zu halten, ihn sogar auch mit seinem Speer trifft und die Einnahme der Stadt bei dessen Ansturm verhindert. Unter Apolls Schutze kehrt er ruhig nach Haus zurück. Die hervorragende Rolle der Antenoridenfamilie, die sonst kaum in der Ilias genannt wird, gehört zu den charakteristischen Merkmalen der Hektoreis.

Diese Hervorhebung des Familienlebens und der Privatbeziehungen entfernt den epischen Stil noch weiter vom heroischen Schwung der homerischen Achilleis als die Sentimentalität der Patroklie. Denn die Sentimentalität wird hier vertieft, eigentlich erst hier in ihren innersten Quellen aufgesucht und geweckt. Zu der elegischen Stimmung gesellt sich hier das idyllische Behagen am beschränkten Leben des Hauses und an der Einzelpersönlichkeit, die Hektoreis

streut die Keime neuerer Dichtarten aus. Auch wird die freiere, poetischere, heroischere Ethik des Adels durch eine ernstere, nüchternere, mehr praktische und bürgerliche Moral eingeengt und gemäfsigt. Nicht mehr die rücksichtslose Ruhmleidenschaft, oder die Beutegier reizt den Helden zur Tapferkeit an, sondern die Furcht vor dem Tadel der Mitbürger, die Rücksicht auf die Seinigen, auf sein Volk. Die öffentliche Meinung der Mit- und Nachwelt gewinnt hier beinahe die Bedeutung des Gewissens. Wir glauben in der Hektoreis etwas von der strengeren Pflichtauffassung zu verspüren, die sich um das Jahr 700 in den griechischen Staaten herausarbeitet. Und in der That, namentlich die Hellenenstädte Asiens hatten alle Ursache dazu. Ihr früher so starkes Königtum war gestürzt, ihr Adel ergab sich früh den Freuden des Lebens, die Zeiten aber wurden immer schwerer. Denn es drohten die furchtbaren Einfälle der Kimmerier, und die benachbarte lydische Königsmacht entfaltete eine neue Blüte. Der wackere Kallinos von Ephesos forderte zwischen 695 und 690 v. Chr. in einer Elegie seine Landsleute zur Abwehr der Kimmerier mit denselben Gründen und oft denselben Worten auf, mit denen Hektor seinen Abschied vor Andromache rechtfertigt.

Man stellte nun den Ruhm der Vaterlandsverteidiger höher als den Ruhm der Eroberung und war mehr geneigt, auch das Fremde anzuerkennen. So kam es, daß in der Hektoreis die Trojasage zum erstenmal vom troischen Standpunkt aufgefaßt wurde. Ja die Hektoreis wurde zu einem förmlichen Gegengedicht der Achilleis. Nicht Achill ist der Held,

dessen Grausamkeit vielmehr zweimal seitens des Dichters scharfen Tadel erfährt, dessen Roheit dem Hektor gegenüber nicht verdeckt wird, sondern Hektor, der gute Sohn, Gatte und Vater, der einzige Schützer Ilions, der auch nicht so sehr dem Peliden, als dem Geschick und der Ungunst der Gottheit erliegt. Hektor ist die treibende Kraft der Handlung von dem Augenblick an, wo er im Beginn des Gedichts den Unheilsparis zur That treibt, bis zu seinem letzten Atemzuge. Seinem Todestage ist ja das ganze Epos geweiht, und sinnvoll läßt der Dichter die Ahnung des Unterganges Ilions darüber schweben, einer Stadt, die auch ihm theuer ist. Dem heiligen Ilion schenkt der Dichter seine volle Teilnahme. Wir werden in der Hektoreis zum erstenmal von der Lagerseite nach der Stadtseite des Schlachtfeldes versetzt, wir sehen den Krieg mit ganz andern Augen an. Nicht wie der griechische, sondern wie der troische Held sich vor dem Kampfe rüstet, wird uns erzählt. Ilion, das bisher in unklarer Ferne lag, wird uns jetzt erst vertraut. Der hohe Mauerturm, die steilen Straßen, der mit Tempeln und Palästen gekrönte Burgberg, die Eiche und der Feigenbaum dicht vor dem Thore, sind die Schauplätze der Handlung. Nirgendwo sonst ist die Lage Ilions, wie sie uns ihr Entdecker Schliemann beschrieben hat, so treffend charakterisiert als hier durch das Beiwort „windig“ und „buckelig“, in keinem andern Iliasgesange ist ihr so häufig das ehrende Beiwort „heilig“ gegeben. Wenn der Dichter von den 62 Marmorgemächern des Königspalastes spricht, so klingt das fast, als ob er gleich einem antiken Schliemann die alten Fundamente durchstöbert hätte,

und sicherlich hat er schon auf der Burg die neuen Heiligtümer des Zeus und der Athene gekannt, die nachweisbar in dem um 700 v. Chr. gegründeten Neulion standen, aber in der ganzen übrigen Ilias nicht vorkommen. Die Stadtschirmerin Athene erhält ein Gewand ganz im Sinne des uns überlieferten spätern Athenekultus in Ilion, wo ihr Palladium in der Rechten eine Lanze, in der Linken eine Spindel trug. Ilion muß aus seinen Trümmern bereits zu einem Neulion erstanden gewesen sein, als der Hektoreisdichter sang. Er muß die mit Ulmen bepflanzten Gräber, deren eines, das Grab ihres Vaters, Andromache erwähnt, mit eigenen Augen in jenen Strichen gesehen haben. Noch heute beschatten dort das Grab des Protesilaos Weinreben, Ölbäume und Ulmen. Nicht so sehr um Handlung, als um Stimmung und Empfindung ist es dem Dichter zu thun. Er entwirft nicht große Aktionen wie ein Historienmaler in breiten mächtigen Zügen, sondern er arbeitet seine umschränkteren Szenen wie ein Genremaler sorgsam und fein aus. Und mit ganzer Seele ist er dabei! Wider alle epische Sitte äußert er selber seine Empörung z. B. über Achills niedrige Racheakte oder ruft dem Menelaos freudig zu, daß seiner die Götter bei Pandaros' tückischem Schusse nicht vergaßen. Und wo er sich selber zurückhält, da bringt doch jeder Akt eine tiefe Bewegung der Gemüter auch beim gemeinen Manne hervor. Wie im jüngeren angelsächsischen Epos wird die Handlung auch durch den Eindruck derselben auf die Seele, der Beteiligten dargestellt so das Erscheinen der schönen Helena durch das Geflüster der entzückten Greise. Leidenschaftlich läßt sich der von

einem solchen Eindruck Ergriffene mehrfach bis zu dem Wunsch hinreißen, daß ihn die Erde verschlingen möge. Ja das gewaltige Ereignis von Hektors Tod verhält wie die Nibelungennot in langen, langen Klagen, und die Klage der troischen Weiber ist dem Dichter offenbar mehr wert als der Paeon griechischer Männer, mit dem die Achilleis schloß. Man merkt, daß die Geburtszeit der Hektoreis die Geburtszeit der altionischen Kunstelegie ist. Im Streben nach lyrischem Effekt werden oft die realen Verhältnisse wenig berücksichtigt, die Motivierung der Ereignisse ist oft recht mangelhaft. Wie unwahrscheinlich ist es doch z. B., daß Menelaos und Paris sich im zehnten Jahre der Belagerung zuerst messen und Helena den Troern die Griechenhelden benennt, um so mehr, als doch Menelaos und Odysseus als Gesandte sogar schon in die Stadt gekommen sind! Es wird dadurch die echte epische Ruhe unseres Gemüts aufgehoben, das von seiner beschaulichen Höhe zur Teilnahme an dem weiteren Schicksal der handelnden Personen herabgezwungen wird. Ja die ganze Erfindung des Ganges Hektors in die Stadt ist an sich bei obwaltenden Umständen doch recht unmotiviert und soll nur die berühmte Abschiedsscene ermöglichen. Auch hat der Flusskampf, mit dem älteren in der Achilleis verglichen, durch Herbeiziehung des Simoeis und verschiedener Götter immer mehr an Natürlichkeit eingebüßt. Wie weit steht in all diesen Beziehungen die Hektoreis hinter der Achilleis zurück! Auch in der Anlage kann jene, so sehr sie sich diese zum Muster nimmt, mit ihr nicht wetteifern. Schon die Verteilung eines einzigen Tages über 3 Gesänge ent-

zieht ihr jene tiefen natürlichen Einschnitte des Sonnenuntergangs, welche die Gesänge der Achilleis so würdig von einander trennen. Auch nehmen wir an den Gesangesenden nie jene Spannungen in uns auf, durch die uns Homer so über uns selbst zu erheben weiß. Es ist mehr eine Kette höchst rührender Privatgeschicke als der Gang des großen Schicksals, der durch die Achilleis dröhnt. Die Menschen sind uns näher gerückt, sie sind zahmer, vielleicht besser, aber kleiner als die der Achilleis, und insbesondere haben die Götter fast all ihre Majestät verloren. Wie erbärmlich eigennützig feilschen Zeus und Hera um das Los ihrer Schutzstädte und die Sicherung ihrer Opfer, wie erniedrigt sich Apollon, als er sich jammernd vor Zeus zu Boden wirft! Durch die Breite der Schilderung, das Hervortreten der Empfindung und die mehr familiäre Auffassung der Ereignisse nähert sich in der Hektoreis das heroische Epos bereits bedeutend dem bürgerlichen. Aber die anmutige klare Zierlichkeit ihrer Bilder und die zarte, innige Gemütlichkeit ihrer Lyrik haben den Gesängen der Hektoreis die modernen Herzen weiter geöffnet als die hehre Größe Homers den seinigen. So ist es auch der nordischen Dichtung ergangen. Die modernste aller Nordlandsmýthen, die Balder- und Frithiofssage, hat in Tegnens weicher Romantik zuerst uns erwärmt. Die Epigonendichtung hat über das Urgedicht den Sieg bei uns davongetragen, bei uns späten Epigonen.

7. Kapitel.

Die letzten Iliashomeriden.

Erst dem 7. Jahrhundert gehörten diejenigen ionischen und aeolischen Sänger Kleinasiens an, welche die Ilias abschlossen, die letzten Iliashomeriden. Sie waren um etwa zwei Jahrhunderte jünger als der Achilleissänger Homer und um mehrere Jahrzehnte jünger als der Verfasser der Hektoreis. Eins der frühesten Geschäfte dieser späteren Homeriden scheint die Zerstückelung der Hektoreis gewesen zu sein, deren erste anderthalb Gesänge sie der Diomedie voranstellten, während die zweite Hälfte des zweiten an die Diomedie angehängt, der dritte aber mit dem dritten der Achilleis verflochten wurde. Wo nun noch Lücken zwischen den so verschiedenartigen älteren und mittleren Iliasgesängen sich zeigten, schoben sie ihre Neudichtungen ein, was aber auch oft geschah, wo sie sich nicht zeigten. Denn sie knüpften gern an alte Motive ihren neuen Sang an, suchten dieselben auch in ihrem Sinne besser zu begründen und vorzubereiten oder führten sie in allerhand Variationen weiter aus. Es war unausbleiblich, daß sie als Söhne einer neueren Zeit, hinter der das alte Heroentum nun schon längst versunken war, dem Epos einen ganz anderen, oft

höchst unheroischen Geist einflößten, alle die Leidenschaften und Anschauungen ihrer Gegenwart.

Seit der Mitte des 8. Jahrhunderts war das alte Königtum der asiatischen Griechen verkommen und der Adels Herrschaft gewichen. Um die Mitte des 7. aber wurde nun auch diese bereits wieder von einer städtischen Bevölkerung, die inzwischen durch Handel reich und selbstbewußt geworden war, erfolgreich bekämpft. Man versuchte es um 650 v. Chr. im aeolischen Kyme, wie im ionischen Kolophon zunächst mit einem Räte von Tausend, einer Vielherrschaft der Reichen. Aber dauernden Erfolg hatte es erst, wenn ein einzelner Edelmann, der das Vertrauen des Volks genoß, sich von seinen Standesgenossen schied, die Führung des Volkes an sich riß und als Tyrann ein neues demokratisches Königtum auf den Trümmern der niedergeworfenen Aristokratie aufrichtete. So wurde die Hauptstadt der Ionier, Milet, schon um 620 v. Chr. vom Tyrannen Thrasybulos regiert. Die Schiffe dieser rührigen Häfen dehnten um diese Zeit ihre Fahrten immer weiter aus, sie beherrschten die See vom Kaukasus bis nach Sicilien, immer weiter wurde der Gesichtskreis, immer weiter griff die Bildung im Volke um sich. So gewann dasselbe denn auch auf den Kultus und die Litteratur bedeutenderen Einfluß, der Kultus wurde immer mehr als eine Selbstdarstellung der frommen Bürgergemeinde der Gottheit gegenüber betrachtet. An den Altären der Götter übertönte das schwungvolle Chorlied der Menge mit seinen reichen wechselnden Melodien den einfachen Vortrag des Rhapsoden, des epischen Sängers, und die Lyrik siegte immer mehr. Die Sittlichkeit wurde eine bürgerliche,

ernstere, nüchternere und oft engere, das schon in der Urzeit volkstümliche ängstliche Achten auf allhand Vorzeichen, wie den Vogelflug und gewisse Himmelserscheinungen, verband sich mit einer zu religiöser Buße und Sühne geneigten Stimmung.

Unter solchen Einflüssen entwickelte sich eine andre Auffassung und Behandlung der epischen Aufgaben, die dann nach der Richtung der beiden wichtigsten Homeridenschulen, der ionischen und der aeolischen, wieder verschieden ausfiel. Die ionischen Homeriden folgten der Achilleis, noch mehr der Patroklie und ganz besonders der Hektoreis, die aeolischen der Diomedie und der Zeusüberlistung als leuchtenden Stilmustern. Die Fantasie jener umkreiste am liebsten die Gestalten des Achilleus, Patroklos, Odysseus, Nestor und Hektor, diese schoben Diomedes, Aias, Teukros und Aeneas in den Vordergrund. Jene bildeten vorzugsweise das rhetorische, lyrische und idyllische Element aus mit der ihrem Stamme so eigenen Geistesgewandtheit, feinen Menschenkenntnis, Gemütsweichheit, dem Hange den Rätseln des Daseins nachzusinnen und dem ästhetischen Behagen am Luxus des Lebens. Die Aeolier zeigten mehr Freude an Schlägereien und den Äußerungen einer rauhen Tapferkeit, leidenschaftlicher wallten ihre derberen Gefühle auf, während sie sich in der Ruhe gern in trockene Anhäufungen von Namen und Daten verloren. Auch die Ionier zogen nun immer häufiger die Götter in die irdischen Händel herab, aber doch mehr als intellektuelle Urheber der menschlichen Gedanken und Thaten, die Aeolier ließen dagegen die Götter sogar gegen einander zu rohen Handgreiflichkeiten übergehen.

Zwischen den ersten Achilleis- und den ersten Hektoreisgesang d. h. zwischen den ersten und dritten Iliasgesang wurde erst in diesem Jahrhundert der zweite Iliasgesang eingelegt: Zeus schickt den Traum zum Agamemnon, um ihm alsbaldigen Sieg vorzugaukeln. Den Fürsten teilt der König diesen Traum mit, schlägt aber statt sofortigen Kampfs vor, zunächst durch den Befehl zur Heimfahrt das Heer auf die Probe zu stellen. Das Volk versammelt sich, aber als es Agamemnons verlockende Worte vernommen, eilt es zur Bestürzung der Fürsten glücklich zu den Schiffen, um sich zur Heimfahrt zu rüsten. Da hemmt sie der von Athene ermahnte Odysseus, indem er daran erinnert, Agamemnon habe sie vielleicht nur versucht und werde sie züchtigen. Sie sollten nicht auf das Geschwätz anderer hören: „Nimmer Gedeihn bringt Vielherrschaft, nur Einer sei Herrscher“. So kehren sie eingeschüchtert zum Versammlungsplatz zurück, wo der bucklige Thersites den Agamemnon verlästert, weil er den Achill entehrt, und diesen wiederum, weil er das feige hingenommen habe, und von neuem stachelt er die Menge zur Heimkehr an. Da saust Odysseus' Scepter erbarmungslos unter dem Gelächter des Volks auf seinen Rücken herab. Klug entschuldigt Odysseus die natürliche Sehnsucht der Leute nach der Heimat und bittet sie nur noch ein wenig auszuharren, denn jetzt werde sich Kalchas' Weissagung, daß Troja im 10. Jahre fallen werde, erfüllen. Beifall belohnt seine Rede. Darauf erinnert Nestor an die Schwüre, warnt jeden Treubruchigen vor Zeus' Zorn und ruft Agamemnon auf, alle Guten in die Schlacht zu führen. Nun bekennt Agamemnon seine Schuld am Hader mit

Achill, hofft aber auf Versöhnung mit ihm und fordert das Heer auf, durch ein Mahl sich für den Kampf zu stärken. Mahl und Opfer folgen, Nestor und Athene mit der Aegis treiben vorwärts. Wie ein Waldbrand leuchten die Griechen von Erz; wie Vogelschwärme am Kaystrosfluß, wie Fliegen um Milchgefäße drängen sie heran, geordnet von Agamemnon, der an Augen und Haupt dem Zeus, an Gurt dem Ares, an Brust dem Poseidon gleich einherschreitet. Daran schließt sich der sogenannte Schiffskatalog, eine Übersicht über alle am Krieg beteiligten Griechen- und Troerstämme mit ihren Führern und Schiffen.

Der Dichter knüpft an die beiden alten Achilleismotive der Erweckung Agamemnons durch Zeus und des Ausrückens des Heers zum Kampf an, aber er schiebt nun den unklugen Versuchsplan des Königs ein, um die bewegten Gewässer politischer Parteiung, die sich im 7. Jahrhundert über die ionische Bürgerschaft ergossen, in den geduldigen Strom des Heroenepos hineinzuleiten. Jener Satz des Odysseus „Nimmer Gedeihn bringt Vielherrschaft, nur Einer sei Herrscher!“ verteidigt nicht das alte Königtum, das längst dahin war, sondern wendet sich als Schlagwort des neuen Königtums, der Tyrannis, wohl oder übel auf die heroischen Verhältnisse zugepaßt, gegen die verhasste Vielregiererei des Adels, und in Thersites d. h. dem Frechling, zeigt sich eine demagogische Charakterfigur des 7. Jahrhunderts mit all ihren niederen Ränken und oft so garstigen Manieren und Leibeseigenschaften, die erste gemeine Person des Epos. Ein lebendiges Bild einer ionischen Gemeindeversammlung wird entworfen, das Hin- und Herwogen des blutigen

Waffenkampfes verwandelt sich in das Hin und Her eines parlamentarischen Redekampfes. Urteilslos schwankt die Meinung der Masse hierhin und dorthin, durch Schlagwörter, Schmeicheleien, Weissagungen, Erinnerungen an Treuschwur, Lohn und Strafe wissen Odysseus und Nestor als kundige Volksredner ihre Zuhörer zu ihrem Willen zurückzuzwingen. Je unmotivierter im Sinne des alten Epos, desto charakteristischer für das neue gesteht Agamemnon gleich nach seinem Bruch mit Achill vor dem Volk seine Schuld ein, ganz im Einklang mit den neueren Anschauungen der Sittlichkeit. Ist es ein Wunder, daß man beim Übergang vom ersten zum zweiten Iliagesang einen schweren Fall zu thun glaubt, da der eine vom andern durch ein paar Jahrhunderte getrennt ist? Ein gelehrter Boeotier Asiens oder Europas glaubte darnach die Ilias mit einem Schiffskatalog als notwendigem Requisit eines perfekten Epos ausstatten zu müssen und erreichte in diesen Registerversen den Tiefpunkt aller Poesie, die bare, fast formlose Materie. Einen ähnlichen Sinn hat eine andere Einlage in der Mitte des 4. Iliagesangs, in der Agamemnon die Ronde macht, um alle Hauptfürsten nach der Reihe, nicht immer zu ihrer Zufriedenheit, zur Tapferkeit zu ermahnen. Eine dritte Einlage im 6. Gesang schildert in breiter, weicher, genealogischer Rhetorik das Zusammentreffen des wilden, rauhen Diomedes und des edleren, sanfteren, beinah schwermütigen Glaukos, eine inmitten zweier Nationen vor der zum Untergang bestimmten Stadt wirkungsvolle Scene, geweiht durch die Ehrfurcht der Helden vor ihren Vätern, der Gastfreundschaft und den Göttern. Sie läuft in den

viel besprochenen Waffentausch der beiden Helden aus,
dessen Schlufsverse

„Jetzt ward Glaukos erregt von Zeus, dafs er ohne
Besinnung
Gegen den Held Diomedes die Rüstungen, goldne mit
ehrn,
Wechselte, hundert Stiere sie wert, neun Stiere die
andern“

man nach Schillers Vorgang als das Zeugnis einer
rührenden Naivität zu betrachten pflegt, da sie doch
nur einen Mangel an Verständnis des altheroischen
Geistes seitens des Sängers bekunden.

Der 7. und 8. Gesang wurden unpassend dem
2. Gesang der Hektoreis angeschlossen. Obgleich die
Griechen soeben die Vertragstreue der Troer aus dem
verrätherischen Schusse des Pandaros kennen gelernt
hatten, so liefs der Verfasser dieser beiden Gesänge
dieselben doch ohne weiteres einen neuen Zweikampfs-
vertrag abschliessen, blofs um Aias durch einen Zwei-
kampf mit Hektor verherrlichen zu können. Hektor
fordert die Griechen heraus. Neun derselben melden
sich, und zur Freude des Heers springt aus dem von
Nestor geschüttelten Helme Aias' Los. Aber auch
dieser Zweikampf endet mit einem harmlosen Austausch
von Geschenken, und als die Griechenfürsten zur Feier
desselben einen Siegesochsen verzehren, schlägt Nestor
vor, alle Leichen der Gefallenen zu verbrennen, damit
jeder den Kindern derselben etwas von der Asche
mitbringen könne, dann die Gebeine in einem grofsen
Hügel beizusetzen und daneben eine getürmte Mauer
ihnen selber und den Schiffen zum Schutz zu errichten.
Man sieht, dafs das plötzliche Erscheinen einer Mauer

im 12. Gesange, der Mauerschlacht, nachträglich erklärt werden soll. Das 8. Buch führt eine Reihe wüster Kämpfe vor, in denen Zeus fast wie ein Wahnsinniger unaufhörlich donnert zu gunsten bald der Griechen, bald der Troer. Auch schleudert er einmal den Rossen des Diomedes den Blitz vor die Füße, um ihn nach dem Vorbild Apolls in der Diomedie zurückzuschrecken. Ein andermal ergreift er ziemlich zwecklos die Schicksalswage in Nachahmung des großartigen Vorgangs im dritten Achilleisgesange. Während der 7. Gesang Aias verherrlicht, macht der 8. den Odysseus als Feigling lächerlich, die beiden Helden werden hier parteiisch einander gegenüber gestellt wie im cyclischen Epos bei ihrem Wettbewerb um die Waffen des gefallenen Achill. Der Dichter zeigt in seinem letzten Nachtbilde, wo er die Lagerfeuer mit den vielen schimmernden Sternen einer Mondnacht vergleicht, ein moderneres an die Mondnachtsbilder des Sappho erinnerndes Naturgefühl, auch sind ihm einzelne Schilderungen, wie der Teukroskampf, wohl geraten. Aber die meisten seiner Erfindungen sind taktlos und unmotiviert, auch schleppt er auf seinen Raubzügen, die er durch die älteren Dichtungen unternimmt, hunderte von fremden Versen zur Ausstaffierung seines Werkes zusammen, und in der wüst musivischen Komposition des 8. Gesanges sind die festen Umrisse des schönen Schlachtaufbaues der älteren Gesänge in völlige Verwirrung geraten.

Weit origineller sind die beiden folgenden Gesänge, der 9. und 10. Im 9. wird zunächst das alte Anfangsmotiv des Erwachens Agamemnons variirt. Ruhelos beruft er auch hier, wie im Beginn des

2. Gesangs, eine Fürstenversammlung, hier aber in der Nacht, und schlägt heimliche Flucht aus dem Unglückslande vor. Diomedes und Nestor widersetzen sich, und der letzte rät statt dessen den Achill durch Gaben und sanfte Worte zu versöhnen. Also auch das andere im 2. Gesang nur eben angedeutete Motiv der Versöhnung wird hier aufgenommen. Aias, Odysseus und der vielleicht erst später hinzugefügte Phoenix, ein alter Erzieher Achills, treten ins Zelt des zürnenden Peliden und werden freundlich von diesem bewirtet. Zuerst sucht ihn Odysseus mit schmeichelhaften Worten und dem Anerbieten herrlicher Geschenke als den Retter in der Not zum Frieden mit Agamemnon zu überreden. Aber Achill erklärt gerade heraus, nie werde er dem undankbaren, tückischen und unverschämten König wieder helfen, im Gegenteil morgen in See stechen, um in der reichen Heimat ein sorgenloses Leben zu führen. Mit Abscheu weist er die versprochenen Geschenke ab, nach einer glücklichen Ehe und stillem Frieden sehnt sich sein Herz. Darauf erinnert der greise Phoenix an seine ihm von Kindesbeinen an erwiesenen treuen Dienste, an die Kraft des Gebetes, das den Reumütigen beglücke, den Trotzigen aber ins Verderben stürze, und warnt vor dem Übermafs des Zorns durch das Beispiel des Meleagros, der dadurch über sein Volk so schweres Unheil gebracht habe. Herbe erwidert ihm Achill, dafs es ihm schicklicher für den väterlichen Greis scheine, mit ihm den zu kränken, der ihn gekränkt habe. Mit kurzen Worten wirft ihm nun Aias übermäfsige Härte vor und mahnt ihn, sie als Gäste seines Zeltes und seine besten Freunde durch Entgegenkommen

zu ehren. Achill bedauert in tiefster Seele, das nicht über sich zu vermögen, beim bloßen Gedanken an Agamemnon könne er seine Galle nicht zurückdämmen. Unverrichteter Dinge kehren die drei Gesandten zum Fürstenrat zurück, wo Diomedes bedauert, daß des Peliden Stolz durch diese Sendung nur noch mehr gesteigert sei, und fordert die Fürsten auf, mutig auch ohne ihn am andern Morgen den Kampf wieder aufzunehmen, nachdem sie die Gabe des Schlafes empfangen.

Der 9. Gesang bringt nicht nur ein paar Motive des 2. wieder auf, sondern erscheint im ganzen wie ein Gegenstück diplomatischer Rhetorik gegenüber dem parlamentarischen Redeakt des 2. Nicht gilt es hier, durch politische Schlagwörter und Appelle an die Volksgefühle ein ganzes Heer zu seiner Pflicht zurückzuführen, sondern durch zarteste Berücksichtigung der eigentümlichen Stimmung und Lage einer Einzelperson einen reizbaren, tief verletzten Helden, in dem zugleich das Heil jenes ganzen Heeres ruht, zu bekehren und für die von ihm weit geworfene allgemeine Sache wieder zu gewinnen. Auch hier giebt Agamemnon den Anstoß, auch hier greift zunächst Nestor dessen Worte auf, auch hier leitet Odysseus klug schmeichelnd die Überredung ein, auch hier sucht, wie dort der greise Nestor, der greise Phoenix tiefer in das Gemüt, auf das Gewissen, einzudringen, darin vom schlichten Aias treu unterstützt. Aber während die Kunst der Rede im 2. Gesang zum Ziel gelangt, scheitert sie im 9. völlig, aber noch mehr als dort strahlt sie hier im Glanz einer moderneren Rhetorik, die sich selbst Zweck wird. Sie wendet eine umfassende Disposition an, sie spielt in wohl überlegter

Reihenfolge alle möglichen Argumente aus, sie beutet bereits die Heroensage aus, um in der Gegenüberstellung des Achill und Meleagros einen höchst wirk-samen Kontrast zu erfinden. Mit zahlreichen neuen rhetorischen und lyrischen Blüten ist diese Dichtung geschmückt, wir dürfen sagen überladen, und die reinen Linien des älteren Stils sind wie verdeckt und oft geschmacklos umhüllt. Ganz besonders merkwürdig ist die weltschmerzliche, häuslicher Stille und Familienfreude zugewandte Lebensauffassung Achills. Indem der Verfasser das innere Verhältnis desselben und Agamemnons zu einander vertiefen und die Niederlage der Achaeer und den Untergang des Patroklos besser vorbereiten will, verwandelt er vollständig den früheren Heldenjüngling und setzt ihn und seine Versprechungen in direkten Widerspruch mit seinen früheren und späteren Handlungen. Er trägt einen theologisch-ethischen Gesichtspunkt in die heroische Empfindung, er gedenkt auch schon des delphischen Apolltempels mit seinen Schätzen, von dem aus eine derartige Auffassung erst im 7. Jahrhundert nach Asien hinüberdringen konnte. Die neueren religiöseren Begriffe der Sünde und Lüge, der Buße und des Gebets tauchen nun auch in der alten Achilleussage auf. Der Widerwille eines neueren Geschlechts gegen die Hybris, die Überhebung des rachedurstigen Achilleus, bricht hier durch. Denn in dieser späteren Zeit trat unter den Griechen die sittliche Forderung hervor, jede Spur vormaligen Zornes im Gemüte auszulöschen. Nicht nachzutragen galt für einen Zug der Hochherzigen.

Das 10. Buch greift nun zum viertenmale die beliebte Agamemnonsituation auf. In derselben Nacht,

in der die Gesandten zu Achill gehen, irrt Agamemnon nochmals ruhelos umher, um die schlafenden Fürsten nochmals zu einer Beratung zu berufen, in der nochmals Nestor zuerst das Wort ergreift, indem er vorschlägt, Kundschafter nach dem Troerlager auszusenden. Diesen verspricht er gewaltigen Ruhm unter dem Himmel, wenn sie zurückkehren, und von jedem Fürsten ein schwarzes Schaf samt dem saugenden Lamm. Diomedes erklärt sich bereit, wenn sich ihm ein anderer zugesellt, und wählt von den vielen sich anbietenden den Odysseus. Als sie das Lager verlassen, hören sie rechtsher einen von Athene gesandten Reiher fliegen und flehen beide um der Göttin Beistand. Inzwischen sendet Hektor gleichfalls einen Späher, den Dolon, aus, der zum Lohn die Rosse des Peliden erhalten soll. Die beiden Griechen, als sie ihn nahen hören, kauern zwischen den Leichen, um ihn vorbei laufen zu lassen. Dann verfolgen sie ihn und holen ihn bei den Schiffen ein. Er verrät gegen Zusicherung des Lebens die Lagerstellen der einzelnen troischen Heerhaufen, zumal auch die der neu angekommenen Thracier, deren König Rhesos die edelsten schneeweissen Rosse mitgebracht hat. Das gefällt den beiden Griechen. Wortbrüchig haut Odysseus den Dolon nieder und legt seine Rüstung auf eine Tamariske. Dann eilen die beiden zu den Thraciern. Während Diomedes zwölf Leute und den König im Schlafe mordet, löst Odysseus die Rosse, auf die sich beide, von Athene gemahnt, rasch werfen. Denn schon erweckt der empörte Apollon einen andern Thracierfürsten. Voll Schrecken sehen die Troer das Blutbad. Aber die beiden Griechen, die noch unter-

wegs Dolons Rüstung aufheben, entkommen auf ihren Pferden ins Lager, freudig begrüßt von den Ihrigen. Sie versorgen die erbeuteten Tiere, stärken sich durch ein Bad und spenden beim Frühstück der Athene vom herzerfreuenden Wein.

Diese Doloneia wurde schon von den Alten als ein neueres Gedicht angesehen. Es ist ein Nachtstück nicht ohne malerische Kunst und den Reiz des Gegensatzes der verschwiegenen Natur zu dem von ihr umhüllten verwegenen, treulosen und schreckensvollen Treiben der Menschen. Aber an sich sehr breit und oft bombastisch, steht es inmitten des Ganzen zwecklos da. Auch ist hier das Heroentum zu wortbrüchiger Grausamkeit und feiger Raubmordthat herabgesunken und der Dichter that wohl daran, über diese Akte desselben das Dunkel der Nacht zu breiten.

Eine Sendung anderer friedlicher Art knüpft sich im 11. Buch an die bekannte Aiassituation, welche nun die bisher so oft ausgebeutete Agamnonssituation als Ausgangspunkt ablöst. Zum Boten ist der lebenswürdige Patroklos ausersehen. In der drohenden Lage der zur Flotte zurückgedrängten Griechen, die Aias vergebens zu bessern sucht, läßt der Homeride auch den uns aus der Hektoreis bereits bekannten Arzt Machaon verwundet vorüberführen. Der unthätig von seinem Zelt her zuschauende Achill erkennt ihn nicht mit Sicherheit und schickt neugierig den Patroklos aus, sich näher zu erkundigen. Dieser trifft Machaon aufs liebevollste gepflegt in Nestors Zelt, und in Vossischem Luisenstil wird uns das ganze sinnliche Behagen einer wohlversorgten Häuslichkeit und eine unendlich lange Erzählung des greisen Nestor während

des bedenklichsten Standes der Schlacht vorgetragen. Nestor schließt mit der Bitte an Patroklos, der Mahnung seines Vaters eingedenk den Achill zu allem Guten, namentlich zur Versöhnung mit Agamemnon anzuhalten, oder doch wenigstens ihn um Überlassung seiner Waffen zu bitten, mit denen er dann selber die Troer schrecken könne. Patroklos erklärt sich gern bereit, läßt sich aber unterwegs auf die Pflege des verwundeten Eurypylos ein, denn er hat von Achill die Kräuterkunde gelernt, die derselbe, wie Machaon in der Hektoreis, vom Kentauren Chiron empfangen hatte. Wie Nestor im 7. Buch nachträglich zum Urheber des Mauerbaus, wird er hier im 11. nachträglich zum Urheber des Ausrückens des Patroklos in Achills Waffen gemacht, und im Anfang des 14. muß er noch einmal aus dem Munde des jetzt verwundeten Agamemnon den Vorschlag zur Flucht hören, den aber Odysseus und Diomedes zurückweisen. Patroklos aber kehrt zu Achill zurück, um nach der alten Patroklie weinend vor seinen Freund zu treten. Der junge Homeride, der die ältere Patroklie umgearbeitet hat, kann sich nicht enthalten, den Peliden als bereits großmütig versöhnt darzustellen und ihm das Wort, das Vergangene sei vergangen, in den Mund zu legen, im grellsten Widerspruch mit seiner fortgesetzten Enthaltung vom Kampf. Andererseits sucht er Hektorn nach dem Muster der Hektoreis in ein besseres Licht zu setzen, indem er die Schuld des Patroklostodes möglichst von seinen Schultern auf die eines neu eingeführten zarten Troerjünglings Euphorbos hinüberzuwälzen sucht, so daß sonderbarer Weise nun eigentlich drei, Apollon, Hektor und Euphorbos, sich in die

Niederwerfung des Patroklos teilen. Aber wie Hektor werden auch andere Griechenfeinde, jener Euphorbos und der Lycier Sarpedon, bei ihrem Sterben mit großer Teilnahme vom Dichter behandelt, ja der letzte sogar mit vollem Verständnis der sinnigen lycischen Bestattungsbräuche. Auch Zeus hat nicht nur mit den Griechen, sondern auch mit deren Feinden wiederholt das tiefste Erbarmen, und wie nun hier, gleich als ob von den Menschen noch nicht genug geweint wäre, auch den Wimpern der unsterblichen Pferde bei der Nachricht vom Tode ihres Herrn heisse Thränen entfließen, da fühlt sich Zeus gedrungen auch ihnen Trost zu spenden und zwar mit folgenden Worten:

„Denn nichts anderes sonst ist jammervoller auf Erden,
Als der Mensch, von allem, was Leben haucht und sich reget.“

Mit Massenkämpfen umrahmt dieser Bearbeiter nun auch die alte Patroklosschlacht. Er läßt dann auch auf Achills Jammergeschrei über seines Freundes Tod die Thetis von neuem erscheinen, aber nicht in rührend einsamem Zwiegespräch mit ihrem Sohne, sondern pomphaft, umgeben von ihrem ganzen Nereidenhofstaat. Mit außerordentlicher Langsamkeit bestellt und holt sie dann die von Achill gewünschten neuen Waffen von Hephaest. Dieser Hausbesuch der Thetis bei Hephaest wird mit behaglicher Anmut, die Verfertigung der Waffen mit einem außerordentlichen Verständnis der bildenden Kunst geschildert, wie es nur ein Grieche besaß. Auch ist der Gedanke geistvoll genug, in den Schildbildern eine Art Weltbild zu geben. Aber trotz der Bewunderung Lessings bleibt diese vielbesprochene Iliaspartie doch nur eine Darstellung des Zuständlichen d. h. Unepischen, die un-

künstlerisch den Gang der Fabel stört und nur von gesuchter Klügelei wegen ihrer friedlichen Stimmung als ein hochkünstlerischer Kontrast zu den folgenden Kriegsszenen ausgelegt wird. Zumal die Spezialbeschreibung des Schildes ist um so ungehöriger, als gerade dieses Waffenstück in den Kämpfen eines so leidenschaftlichen Vorstürmers wie Achilleus kaum eine große Rolle spielen kann und auch wirklich nicht spielt.

Es folgt die Versöhnung Achills mit Agamemnon im 19. Buch, das die Mängel der jüngeren Füllungs- und Obstruktionspoesie im grellsten Lichte zeigt. Statt am andern Morgen alsbald in den rächenden Kampf zu stürmen, teilt Achill erst der Mutter seine Besorgnis mit, der tote Freund möchte von Würmern entstellt werden. Thetis verscheucht sie darauf durch Einträufeln von Nektar und Ambrosia. Achill erklärt dann in der Versammlung sich mit den früheren Worten „das Vergangene sei vergangen“ zum Frieden mit Agamemnon und zu sofortigem Kampf mit den Troern bereit. Agamemnon erwidert mit einer etwa 70 Verse langen Entschuldigungsrede, die ganz unköniglich altklug eingeleitet und ganz unköniglich fahrig beendet wird. Den Hauptinhalt aber bildet ein aus dem Stegreif erfundener gekünstelter Mythos von der Ate d. h. der Verblendung, die in der Achilleis noch ganz einfach als die eigne Schuld gilt, hier aber in ein besonderes allegorisches Wesen umgekleidet ist, auf das man in der Verlegenheit bequem alle Verantwortung abwälzt, wie hier Agamemnon. Es ist ein oberflächlicher, verfehlter Versuch, die Schuld des Menschen aus seiner Verstrickung in die Umstände zu erklären. Im Verweigern von Speise und Trank, in

der Erklärung, nichts habe ihn härter treffen können als Patroklos' Verlust, erscheint der grofse Achill zu einer kleinlichen mattherzigen Alltagsfigur herabgesetzt, und fast verdient er es, wenn seine ihm eben wieder zurückgegebene Briseis nicht ihn begrüfst, sondern, so unpassend wie möglich, weinend über Patroklos als ihren „Liebsten“ hinsinkt. In einer Reihe von Taktlosigkeiten vollzieht sich hier der für so notwendig gehaltene Sühneakt. Man glaubt endlich wieder aufatmen zu dürfen, als es nun ins Feld geht, aber man wird bald enttäuscht. Denn die aeolische Homeridenschule, die an Kampfszenen als solchen ihre Lust hat, lähmt nun alsbald das Vorstürmen Achills durch seinen mattherzigen zwecklosen Zusammenstoß mit Aeneas und die rohe Götterrauferei am Skamandros, und dazwischen und darnach entfaltet sich endlich das von uns besprochene eigentümliche Geflecht von Szenen des 3. Gesangs der Achilleis und der Hektoreis. Nachdem diese beiden Dichtungen ihr Ende einerseits im Paeon der Griechen, andererseits in der Totenklage der Troerinnen gefunden, greift nun wieder die Sühnungsidee mächtig um sich. Achill selber weigert im Beginn des 23. Gesangs jedes Bad, bis Patroklos' Leiche verbrannt ist. Patroklos' Seele steigt vor ihm auf, um ein Grab zu fordern. Der Scheiterhaufen ist fertig, Achill giebt sein Haupthaar dem toten Freunde in die Hände, Rosse, Hunde und die zwölf von Achill gefangenen Troer werden ihm geschlachtet, Hektor wird den Hunden hingeworfen, doch Aphrodite und Apoll schützen dessen Leib. Die Flammen, von Boreas und Zephyros angeblasen, verzehren den Patroklos, dessen Gebein in eine Urne gelegt und in einem Ehren-

hügel beigesetzt wird. Eine Reihe von Wettspielen schließt den traurigen Festtag. Der ganze 23. Gesang entfaltet eigentlich nur ein einziges Schaupränge zur Sühnung und Ehrung eines Toten, aber es ist belebt durch die eigentümliche Verbindung von mannigfaltigen Trauer- und Festbräuchen des altgriechischen Totencultus und durch den geschickten Wechsel der bei den Spielen zum Sieg führenden Umstände. Im 24. schleift Achill dreimal Hektors Leiche um Patroklos' Grabmal, worüber die meisten Götter empört sind. Zeus sendet Iris zur Thetis, die von ihm beauftragt wird, Achill zur Nachgiebigkeit gegen Priamos zu ermahnen, wenn dieser um Auslieferung der Leiche seines Sohnes bäte. Achill erklärt sich bereit, und Iris mahnt den mit Kot bedeckten Priamos zur Fahrt. Dagegen rät die besorgte Hekabe ihm ab, sie fürchtet den Peliden und glaubt, an Hektors Los sei doch nichts mehr zu ändern, denn die Schicksalsgöttin habe es ihm nun einmal bei seiner Geburt so gesponnen. Doch Priamos läßt den Wagen mit köstlichen Gaben beladen, nimmt von Hekabe einen Trunk Wein aus goldenem Becher und bittet Zeus um ein Zeichen seines Schutzes. Ein Adler fliegt auf. Priamos fährt mit einem Herold davon, Hermes, von Zeus gesandt, begegnet ihnen und führt sie in den Hof und das Blockhaus Achills. Priamos umklammert dessen Kniee, gemahnt ihn seines alten Vaters Peleus und der vielen Söhne, die er nun schon verloren, und beide weinen über ihr Los. Dann hebt Achill den Greis empor und tröstet ihn. Die Lösegeschenke werden abgehoben, Hektors Leib gewaschen und gesalbt und in köstlichem Mantel gehüllt

auf den Wagen gebracht. Wie nun Achill den Alten an Niobe erinnert, die auch der Nahrung gedachte, obgleich sie 12 Kinder verloren, erheben er und Priamos die Hände zum lecker bereiteten Mahle. Achill verspricht dem Priamos, die Griechen zurückzuhalten, bis die Troer genug Holz zum Leichenbrand für Hektor zusammengeholt hätten, und dann legen sie sich zur Ruhe. Aber Hermes weckt den König, um ihn dem Haß der andern Griechen zu entziehen, und dieser fährt still davon. Cassandra sieht von der Burg her den Vater herankommen, ruft die Troer zum Empfang auf, und alle umstehen den toten Hektor am Thore. Als sie ihn dann in seiner Wohnung auf ein schönes Gestell gelegt, singt Andromache, dann Hekabe, endlich Helena den Trauergesang. Priamos befiehlt Holz herbeizuschaffen, am 10. Tag wird Hektor verbrannt, und sein Gebein in eine hohle Gruft versenkt. Mächtige Steine häuft man darüber, die man mit Erde überschüttet, um dann in Priamos Haus den stattlichen Festschmaus zu feiern.

Es ist wahr, daß in der Hauptscene dieser Dichtung die verschiedenartigsten Gefühle zwar nicht des älteren Heroentums, wohl aber der jüngeren weicheren Heldenart der Hektoreis noch einmal zu einem letzten umfassenden Gesamtausdruck gesammelt werden, und wie im 9. Gesange, in der Gesandtschaft, wird nun auch hier der harte, wilde Achilleus genötigt, in diesen weicheren Ton einzustimmen. Der greise König und Vater, welcher fast schon seines Reiches und fast aller seiner Söhne beraubt ist, fleht auf den Knien im Lager der Feinde demütigst den Mörder seiner Kinder um die Auslieferung seines besten toten und

noch im Tode mißhandelten Heldensohns. Der Anblick und die Mahnung des alten Fürsten, dessen Kummer und Unglück nicht enden will, weckt im grausamen Peliden die Sehnsucht nach seinem alten Vater, die sich mit der Trauer um seinen geliebten Freund überwältigend verbindet. So weinen sie beide an der Leiche des erschlagenen Hektor. Dennoch wird diese Dichtung gewöhnlich sehr überschätzt. Nicht nur hemmen die einleitenden Scenen, die von heftigen Zornausbrüchen des Greises begleiteten Vorkehrungen zur Reise, vor allem aber das zur Hauptscene hinüberführende Zwiegespräch desselben mit Hermes den Lauf der Handlung allzu sehr, sondern häufig zeigt sich ein kleinlicher Geist auch bei den Göttern, die z. B. daran denken, den toten Hektor der Mißhandlung durch einen Diebstahl zu entziehen, oder bei Priamos, der sich heimlich in der Nacht mit seinem Gefährt aus dem Staube macht, aus Furcht vor den andern Griechen, oder bei den Troern, die trotz des bündigen Versprechens des Peliden doch bei Hektors Bestattung einen griechischen Überfall besorgen. Die Erfindungskraft des Dichters bringt nicht viel mehr als Staffageneuerungen hervor, wie z. B. das überflüssige Blockhaus des Peliden mit der überflüssigen Umhegung. Denn die großen herzbewegenden Hauptmotive sind durchweg nicht originell, sondern der Hektoreis entnommen und hier nur breit ausgeführt. Schon in der Hektoreis bedeckt sich Priamos, als er seinen Sohn dahingeschleift sieht, vor Schmerz mit Kot und will zum Thore hinaus und den entsetzlichen Achill, den Mörder so vieler seiner Söhne, durch seinen Anblick an den greisen Peleus erinnern. Hekabe reicht ihrem scheidenden Gemahl den Becher und fordert ihn

zu einer Weinspende für Zeus auf, wie sie das Gleiche in der Hektoreis ihrem heimkehrenden Sohne anbietet. Auch der mächtige Dreiklang der Klage der Andromache, Hekabe und Helena, die gegen Schluß des Gesanges in einer gewissen symmetrischen Versgruppierung aufsteigt, ist doch aus den Tönen zusammengesetzt, die schon im 2. und 3. Gesang der Hektoreis angeschlagen wurden. Dem spätgriechischen Ästhetiker Longinus erschien die Odyssee wie ein klagender Epilog zur Ilias, entsprechend dem Epilog der Redner, der nach der Rhetorentheorie besonders Mitleid und andre Gefühle zu erwecken hatte. Alle großen Epen der Völker streben in ihrer späteren Entwicklung auf diesen Punkt los, sich selber einen Epilog wehmütiger Betrachtung und Klage zu geben, so das Nibelungenlied, so die alt-nordischen Heldenlieder. In diesem Stadium sahen wir oben schon die Hektoreis; der 24. letzte Iliagesang aber schwelgt in dieser Stimmung, und die Klage der Gattin reicht nun nicht mehr aus, die Mutter und sogar die Schwägerin tragen sie weiter fort. Und der Schluß selber, der die ängstlich eilfertige Bestattung des Helden schildert und den stattlichen Festschmaus in Priamos' Hause erwähnt, hat doch nicht die eindrucksvolle Wucht der Klage der Andromache, mit der die Hektoreis, geschweige denn die des Paeans der sieghaften Griechen, mit der die Achilleis schließt. Aber das Sühnbedürfnis der neueren Zeit verlangte ein anderes Finale: gesühnt mußte Hektor, gesühnt noch mehr auch Achilleus werden, der das Maß des Zorns bei der Abweisung der Gesandten im 9. Gesang, das Maß der Rache durch die Schändung des toten Hektor überschritten hatte. Endlich

macht sich eine bereits an Sophokles anklingende neue ethische Anschauung von der nicht bloß bestrafenden oder belohnenden, sondern auch die Verschiedenheiten des Menschenloses ausgleichenden Gerechtigkeit der Götter in Zeus geltend, wenn er dem Guten, das er spendet, stets Schlimmes beimischt. Man erkennt überall das Bemühen, auf anderem sittlicheren Wege die hohe freie Ruhe des Achilleisschlusses, von der sich die Hektoreis mit ihrer verzweifelten Klage abgewandt hatte, wieder zu erreichen. Es bricht aus den bedeutendsten Leistungen dieser letzten Iliashomeriden immer mehr die Forderung eines höheren Abschlusses aller menschlich großen schuldbedeckten Handlungen hervor, die Forderung einer Katharsis, einer Läuterung der Leidenschaften, die den Helden mit Sünde befleckt haben. Aus dem Verfall des Epos der asiatischen Ionier ringt sich eine Wiedergeburt des Heroismus, die große Heroentragödie der europäischen Ionier los, in welchem nicht mehr die äußere Handlung, sondern die innere Gesinnung die Hauptsache ist, in welchem nicht mehr die Freude über den Ruhm, als das höchste von den Erdengütern allen, sondern die Ehrfurcht vor dem Walten des unbeugsamen Schicksals und die Trauer über das Los des Schönen auf der Erden den Grundton bildet. Die Bedeutung des jüngsten Homeridentums, dessen Bewußtsein noch so lange nachher in Goethe wieder lebendig wurde, als er ausrief: „Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön“, lag nicht so sehr in seinen eignen Leistungen, als in dem außerordentlichen Verdienst, eine neue höhere Dichtgattung angebahnt zu haben, das attische Drama.

8. Kapitel.

Homer bei den Griechen.

Die Ilias war fertig. Aus den drei Gesängen der streng einheitlichen Achilleis waren im Lauf zweier Jahrhunderte die 24 Gesänge der nur zum Schein einheitlichen Ilias geworden, aus einem Berg mit drei Spitzen ein vielgipfliges Kettengebirge. Die 21 späteren Gesänge waren nach und nach in drei Hauptgruppen in das Urgedicht eingedrungen. Die erste neun Gesänge umfassende Gruppe breitete sich zwischen dem 1. und 2. Gesang des alten Epos vom 2. bis zum 10. Buch aus, sie schickte dem ersten Schlachttage der Achilleis, der Agamemnonsschlacht, drei andere Tage mit mannigfachen Begebenheiten voran. In der zweiten Gruppe wurde jener ursprünglich erste Schlachttage, der in einem einzigen Gesang geschildert worden war, vom 11. Gesang bis zur Mitte des 18. hin, auseinander gereckt. Die dritte legte sich im letzten Viertel der Ilias mit Einleitungen, Einlagen und Nachspielen um den ursprünglich zweiten Schlachttage, den entscheidenden Achilleuskampf. Dergestalt wurde der von Homer so bestimmt markierte Gang der Handlung fort und fort durch Begebenheiten unterbrochen, die oft nur die alten Motive wiederholten, teilweise sich unter einander und fast alle mehr oder minder der ursprünglichen Grundidee widersprachen.

Unter dem Erbeben des Olymps mit dem Haupt nickend, hatte Zeus im 1. Gesang der Thetis sein unwandelbares, untrügliches und niemals unvollzogenes Wort gegeben, ihren Sohn durch eine Niederlage Agamemnons zu ehren, und hatte demgemäfs im 2. Gesang sofort Agamemnon zu verderblichem Kampfe verlockt. In der 1. Gruppe der eingeschobenen Gesänge ist jenes feierliche Versprechen im Himmel und auf Erden völlig vergessen, auch thut Agamemnon nicht, was ihm der Traum rät, und zu einer Niederlage desselben will es trotz Zeus' Willen nicht kommen. Im Gegenteil giebt Zeus im 4. Gesang in feierlicher Göttersitzung die Troer dem Hasse der Hera und Athene preis, und im 8. wechselt er sogar dreimal seinen Sinn. Indem er in einer neuen Göttersitzung den Himmlischen die Einmischung in alle Erdenhändel untersagt, beschliesst er zuerst die Griechen zu verderben, verleiht ihnen aber dann, von Agamemnons Thränen gerührt, privatim wieder Sieg, um sie darauf ins Unglück zu stürzen und schliesslich zu erleben, daß Hera und Athena trotz seines Verbots den Griechen beizuspringen sich aufmachen. Aus Homers allmächtigem und allweisem Verwalter des Schicksals ist ein wetterwendischer Wüterich geworden. Ebenso wenig, wie ein seines erhabenen Gottes voller Dichter wie Homer denselben dermaßen gemein machen konnte, ebenso wenig konnte ein so kunstverständiger, auf folgerechte Darstellung so bedachter, an natürlichen Motiven so reicher Dichter auf den Einfall kommen, auf einem einzigen Tage und noch dazu dem Tage der ersten Schlacht fünf Versammlungen anzuberaumen, den Fürstenrat mit seinem albernem Ergebnis, die von Agamemnon so thöricht auf

die Probe gestellte Heeresversammlung, die troische Volksversammlung im 2. und abermals eine Griechen- und eine Troerversammlung im 7. Buch. Aber damit noch nicht zufrieden, soll er am dritten Schlachttag uns wiederum in vier derartige Versammlungen im 8., 9. und 10. Buch schleppen? Dreimal soll ein Homer am ersten Schlachttag im 2., 3. und 4. Buch die Heere auf einander losrücken lassen, ohne daß es die beiden ersten Male zu einer ordentlichen Schlacht kommt, geschweige denn zu einer, welche mit der von Zeus beschlossenen Niederlage endet? Dagegen soll Homer einen dreimaligen Überblick über die Anführer und deren Leute für nötig gehalten haben, in dem prosaischen Schiffskatalog, in der Mauerschau und der Ronde Agamemnons? Er soll den Griechen zugemutet haben, daß sie trotz des Vertragsbruchs der Trojaner nach dem verfehlten Zweikampf des Paris und Menelaos alsbald einen neuen Zweikampf zwischen Hektor und Aias ansetzten? Ein Homer soll das alte Motiv vom Erwachen des schwankenden Atriden immer wieder aufgewärmt haben? Nimmermehr! Statt dieses Leitmotivs bedienen sich die Homeriden der zweiten Hauptgruppe der Eindichtungen eines anderen Leitmotivs, der standhaften Flottenverteidigung durch Aias, dem sie ähnlich wie in der ersten Gruppe neue Nebenmotive aufimpfen, bis dann aus der schönen Agamemnonie eine allen Kunst- und Naturgesetzen widerstrebende Schlacht geworden ist. Endlich sorgen die Dichter der dritten Gruppe für allerhand Vorbereitungen des Leibes und der Seele zum Achilleuskampf, für Intermezzi und Doubletten der Kampfscenen, sie zerstückeln die schöne Hektoreis und knüpfen an den Tod der Helden.

eine umfassende Beklagung und Bestattung der großen Toten Patroklos und Hektor, die dann eine Sühne des Haupthelden einschließt. Wollten wir all die ästhetischen und psychologischen Widersprüche und Unmöglichkeiten auf Homers Rechnung setzen, so müßten wir annehmen, daß der klare, feste, des hohen Stils fähige Genius, dessen Haupte der erste Gesang entsprang, nach dem Übertritt zum zweiten wie von Schwindel erfaßt worden und auf Seitenwegen zwischen den verschiedenartigsten Stilen hin und her taumelnd weitergezogen sei, um nur noch ein einziges Mal im 11. Gesang auf kurze Zeit die Besinnung, die alte stolze Haltung, wieder zu erlangen. Nicht allein durch ihren Zusatz, Varianten- und Episodencharakter verraten sich diese Dichtungen als Einbrüche in den vollkommenen Organismus der Achilleis, der Urilias, sondern auch durch die großen Unterschiede in der Auffassung der Sage und des Epos nach Idee und Tendenz, in der Gottes- und Weltanschauung, in der Ausbildung der Kulturverhältnisse, die sie voraussetzen, und den historischen Beziehungen, in der Stil- und Sprachbildung, kurz in allem, woran wir eine besondere Zeit, Herkunft und Persönlichkeit eines Dichters zu erkennen pflegen. Die Ilias ist nicht eine einzelne geschlossene Urkunde, die uns den Geist einer einzigen Epoche, einiger Jahrzehnte, widerspiegelt, sondern ein Urkundenbuch, durch dessen Blätter ein paar Jahrhunderte des altgriechischen Epos rauschen. Sie ist einem jener mittelalterlichen Dome vergleichbar, dessen Langschiff nach und nach weit über den alten Grundriß hinausgebaut und mit Seitenschiffen versehen, dessen Turm hoch über die ursprünglich erreichte Luftlinie emporgipfelt und dessen Chor später mit

einem Kranze von Kapellen umgeben worden ist. Wir bedürfen kaum der Steinmetzzeichen, die von Stufe zu Stufe den Fortschritt seines Aufbaues bezeugen, denn die vielen vom romanischen Rundbogen bis zum verwegensten spätgotischen Spitzbogen sich wandelnden Fenster- und Thürformen verraten sofort dem Auge die jahrhundertlange Dauer und die häufigen Wechsel seiner Bauzeit. Ähnlich wurde die Haupthandlung der Ilias, zumal die der beiden Schlachttage, über mehrere Tage hin ausgedehnt und mit Nebenkämpfen ausgestattet, andere bedeutende Motive, wie z. B. die Patroklosfreundschaft, turmartig über die alten Grenzen emporgeführt und um den Abschluß ein förmlicher Kranz von Klagen, Sühnen und Totenfeiern gelegt. Die verschiedenartigsten epischen Stile, vom ältesten, dem großen, heroischen, männlichen, natürlichen, plastischen, streng symmetrischen, maßvollen bis zum jüngsten, dem zarten oder auch derben, bürgerlich-idyllischen, weiblich-sentimentalen, phantastischen, malerischen, ungebundeneren und zuweilen bombastischen Stil, entwickeln sich vor uns in derselben gesetzmäßigen Reihenfolge, die uns auch die Geschichte der antiken Bildnerei und die des germanischen Epos lehren. Das Dombauwerk eines halben Jahrtausends erscheint jetzt den meisten Beschauern als ein einheitliches Kunstgebilde, stehen doch alle seine Teile wohl in einander gefügt auf einem und demselben Platz, aus demselben Stein gebaut, demselben allgemeinen Zweck dienend und gehören doch alle, wenn auch verschiedenen Stilen, der einen kirchlichen Kunst des Mittelalters an. So liegt die Einheit der Ilias in der gleichmäßig ausgebildeten ionisch-aeolischen Kunstsprache

und dem gleichmäfsig ausgebildeten Versmafs, in dem aus beiden Mitteln von Homer geschaffenen epischen Vortragsmuster, in der Beziehung aller Gesänge auf ein und dasselbe allgemeinere Thema, den zwischen Stadt und Flotte hin- und herwogenden Kampf, und im Bestreben mancher Gesänge, sich an das besondere Thema, den Zorn Achills, wenigstens äufserlich näher anzuschliessen. Der Eindruck der Einheit wird noch dadurch verstärkt, dafs viel mehr als das sinnliche Auge des Beschauers das geistige Auge des Lesers oder Hörers, die Phantasie nämlich, Irrtümern ausgesetzt ist. In einer Dichtung, die von mehreren Verfassern stammt, werden deren Stilverschiedenheiten leicht als blofse Stimmungswechsel eines einzigen empfunden, ja sogar Unebenheiten, Widersprüche, Stockungen und Abschweifungen eigenartiger, kühner, fahrlässiger, ungeschickter Neuerer als Kapricen, Lässigkeitsmängel, fein berechnete Pausen und kunstvolle Episoden eines Genies beschönigt. Hat doch die spätere Kunst wirklich jene ursprünglichen Fehler oft zu neuen Tugenden umzugestalten gewufst, etwa wie z. B. die Bildnerei den entstellenden schiefen Hals Alexanders d. Gr. zu einem schräg gestellten, wie er dem leidenschaftlichen Wesen des Welteroberers entsprach, schön idealisierte. Auch lassen die meisten Leser und Hörer erfahrungsmäfsig nur die Einzelheiten auf sich wirken und sind selten imstande, das Ganze zu überblicken und als solches zu beurteilen. Endlich ist der Mensch geneigt grofsartige Sammelwerke, zumal wenn sie eine allgemeinere religiöse oder nationale Bedeutung und einen gewissen allgemeinen inneren Zusammenhang haben, unter eine einzige höhere

Verfasserschaft zu stellen. Die naiven Schöpfungsberichte und die wilden apokalyptischen Visionen, die große Befreiungsgeschichte der Juden und das schönste Liebeslied des Morgenlandes, das Hohelied Salomonis, Hiobs faustische Klage und die paulinische Rechtfertigungslehre, es gilt alles für das Wort, die Inspiration des einen Gottes. So waren den Griechen ihre beiden von so vielen zusammengesungenen Nationalgedichte, die ältere Ilias und die jüngere Odyssee, nur der Gesang des einen Homer, der blind vorgestellt wie die alten volkstümlichen Marktsänger, von der Muse begeistert, die glanzvolle Welt der Götter und Helden aus dem Dunkel seiner Seele hatte hervorgehen lassen. Im 7. Jahrhundert waren diese Gedichte auch alle bereits vollständig auf pergamentartige Häute aufgezeichnet, aber noch selten und kostbar. Doch befestigte diese greifbare Vereinigung aller Gesänge der Ilias oder der Odyssee von neuem die Vorstellung von dem einen Homer.

Aber gewiss nicht vorzugsweise waren es die noch so spärlichen Homerhandschriften, sondern vor allen Sängern, Rhapsoden, die vom Ende des 7. Jahrhunderts an über ein halbes Jahrtausend hindurch die hohe Heldenpoesie über ganz Griechenland verbreiteten, indem sie fast ausschließlich homerische oder auch hesiodische Dichtungen öffentlich vortrugen. Das geschah in gehobener Rede, und nur einzelne bedienten sich des Gesanges, den sie dann mit dem leierähnlichen Instrument der Zither begleiteten. Sie traten namentlich an den großen Götterfesten im Agon oder Wettstreit mit einander vor der Festversammlung auf.

Durchweg fanden sie freundliche Aufnahme, aber sie hatten auch manche Gegner und wurden zumal in

späterer Zeit von den Gebildeten als Tröpfe verspottet. Jedoch auch schon früher erfuhren sie hie und da Unbill. So verjagte sie der gewaltthätige Tyrann Kleisthenes von den Opfernfeiern aus Sikyon, weil ihre homerischen Gesänge die ihm verhasste Stadt Argos und den ritterlichen Adel verherrlichten. Der Philosoph Xenophanes von Kolophon geißelte nicht nur die von den Lydern erlernte Üppigkeit seiner in Purpurgewändern und wohlgeordnetem, duftigem Haar prangenden Landsleute, sondern er lehrte, selber als Rhapsode auftretend, Gott als die Einheit des Seins, als Vernunft, Denken und Ewigkeit und verdammt Homer und Hesiod, weil sie viele Götter gelehrt und auf sie Diebstahl, Trug und Ehebruch gehäuft hätten. Und seitdem blieb es eine stehende Klage bei den Philosophen, daß diese beiden Dichter die Götter erniedrigt hätten, und auch Pindar warnte vor der Ehrwürdigkeit, die auf den Lügen der geflügelten Kunst des süßredenden Homer ruhe. Aber das Urteil nicht nur der großen Menge, sondern vieler der edelsten Griechen lautete ganz anders, und namentlich in Athen wurde Homer eine hochverehrte Macht. Hier nämlich wurde zuerst durch den großen Gesetzgeber Solon und, wie es scheint, auch durch Pisistratos und seinen Sohn Hipparch der Rhapsoden-vortrag der homerischen Dichtung an einen bestimmten Text und an dessen Zusammenhang gebunden, um dieselbe zu einer festen Grundlage der allgemeinen Bildung des Volkes zu gestalten. Hier wurde sie außerdem in den Jugendunterricht als Hauptlehrmittel aufgenommen. Zu Sokrates' Zeit hielten die Väter ihre Söhne an, die ganzen Gedichte Homers auswendig zu lernen, um sie dadurch zu rechtschaffenen Männern zu

machen. Junge Leute sammelten sich eifrig Bücher, um sich zu guten Rhapsoden auszubilden. Denn später war es mit dem bloßen Vortrag nicht gethan. Ion aus Ephesus, der berühmteste Rhapsode seiner Zeit, trat mit buntem Kleid und einem goldnen Kranz auf dem Haupt vor seine Zuhörer und legte ihnen nach dem Vortrag auch den Sinn der Verse aus, die traurigen mit Thränen in den Augen, die furchtbaren mit gestäubtem Haar und pochendem Herzen. Schauspieler und zugleich Prediger, versenkte er sich dabei in allegorische Erklärung, denn alle Schätze der Weisheit glaubte man damals in Homer verborgen. Aber die Hauptwirkung ging doch in der älteren Zeit von der einfachen Wiedergabe der alten epischen Schönheit aus, die dazu bestimmt war, das größte Fest der Stadt, die Panathenaeen, zu schmücken. Es hat wohl keine Stadt der Welt Feste zu feiern verstanden wie Athen. Diese Stätte regster Arbeit wufste der Erholung die freieste und edelste Form zu geben in ihren religiös so sinnvollen und künstlerisch so schönheitsvollen Hauptfeiern, die der Demeter, dem Bacchos und der Athene galten, nämlich in den Eleusinien, den Dionysien und den Panathenaeen. Demosthenes hatte dicht vor dem Untergang seiner geliebten Vaterstadt gewiß Grund zu der Klage, daß diese beiden letzten Feste mehr Gelder verschlängen als die Ausrüstung der Flotte. Er griff nicht die Eleusinien an, wohl um viele seiner Mitbürger nicht des Trostes zu berauben, denn jene stellten das Rätsel des Daseins und deren glückliche Lösung durch die Verheißung eines ewigen Lebens in sinnbildlicher zauberischer Opernpracht dar. Aber hätte sein strenger Geist die Athener des 5. Jahrhunderts

beherrscht, so hätte die Nachwelt wohl auf den Genuß der attischen Tragödie verzichten müssen, die an den Dionysien mit allem Glanze aufgeführt wurde, und ohne die Panathenaeen wären vielleicht die homerischen Dichtungen, wie so viele andere griechische Epen, verloren gegangen. Vor dem Geburtstag der Stadtgöttin Athene, dem Gedächtnisfest der Vereinigung der Bewohner Attika's zu einem Staat, an welchem ein auf Rollen laufendes Schiff, mit dem gestickten neuen Athenegewande segelartig geschmückt, unter dem Geleit der schönsten Männer und Weiber auf die Burg fuhr, trugen die Rhapsoden, um auf die höchste Feststimmung vorzubereiten, die Ilias und die Odyssee vor. Die Sieger aber in den dabei aufgeführten Kampfspielen erhielten eine panathenaeische Amphora d. h. einen schöngeformten Krug mit dem Öl der heiligen Atheneebäume. Derselbe war oft mit einer Achilleusgestalt mit langer Lanze geschmückt, wie denn auch nackte Jünglingsstatuen mit der Lanze in der Hand Achilleen hießen. Wenn seit Solons Tagen Athen zur geistigen Hauptstadt von Hellas und damit zu einem Herde edelster Menschenbildung wurde, so hatte ohne Zweifel Homer einen Hauptanteil daran.

Die Wirkungen der homerischen Poesie erstreckten sich seit dem fünften Jahrhundert auf alle möglichen Gebiete des griechischen Lebens, aber es ist bemerkenswert, daß alle diese Wirkungen sich in Athen sammelten, um hier ihren höchsten Ausdruck zu finden. In der Poesie ragte namentlich die Ilias wie ein Riesenbaum empor, aus dessen Samen neue epische Dichtungen, geschützt von seinem gewaltigen Laubdach, ringsum aufschossen. Die sogenannten cyklischen Heldengedichte

bildeten um die Ilias schon vor ihrer Vollendung einen förmlichen Kreis, indem sie den ganzen trojanischen Krieg von seinem ersten Beginn bis zu den letzten Schicksalen der heimkehrenden Belagerer im Zusammenhang darstellten. Immer neue und immer romanhaftere und erotischere Motive überwucherten die alte Sage, und namentlich für Achilleus wurden immer pikantere Liebesabenteuer ersonnen. Zur feindseligen Amazonenkönigin Penthesilea wird er von Liebe in dem Augenblicke ergriffen, wo sie von ihm tödlich verwundet stirbt. Er liebt dann die Priamostochter Polyxena, die ihn im Augenblick der Vermählung mit ihr durch Mord verliert und ihm auf seinem Grabe geopfert wird. Ja der stärkste Mann wird nach seinem Tode mit der schönsten Frau, Helena selber, auf einer Insel der Seligen vereint, und sie schenkt ihm den geflügelten Knaben Euphorion. Das cyklische Epos stellte sich also zum homerischen fast wie im deutschen Mittelalter das höfische Epos zu dem volkstümlichen Heldengesang, nur daß es nicht aus fremden Quellen schöpfte. Aber die Minne trug auch in ihm den Sieg über den alten Heldengeist davon.

Auch die bei den Götterfesten vorgetragenen Hymnen nahmen nun das hexametrische Versmaß und die Darstellungsart der homerischen Poesie an und bildeten in ihrem Geiste immer mehr die gefeierten Olympier zu schönheitsvollen Gestalten aus, an deren Anblick die Himmlischen selber sich freuen. Innerlich weit stärker jedoch wurde die attische Tragödie, so sehr sie davon abzuweichen scheint, vom homerischen Geist und Stil bestimmt. Der heroischste unter ihren Vertretern, Aeschylos, meinte mit Recht, sie lebte von

den Brosamen, die von Homers Tische fielen. Freilich wurden die einfachen, man möchte sagen, ländlichen Helden des Epos auf der Bühne der geistigen Hauptstadt Griechenlands mit neuen Tendenzen durchdrungen, ihr auswärts gekehrter Thatendrang schlug in ihre Seele zurück, ihr Heroismus wurde mehr verinnerlicht. Reifer, ernster, ausgearbeiteter, tiefer treten jetzt Achilleus, Agamemnon, Aias und Odysseus vor uns hin. Aeschylos verfasste eine verloren gegangene Trilogie, die Achilleis, in welcher der Pelide für das frevelhafte Übermaß seiner Liebe zu Patroklos büßte. Ihr erstes Stück schilderte den Zorn Achills bis zur Kunde vom Tode des Patroklos und endete mit dem Racheruf nach Waffen, deren Überbringung im zweiten durch Thetis und die Nereiden erfolgte, woran sich die Klage um den Freund und die Aussöhnung mit Agamemnon anschloß. Der dritte stellte dar, wie der Held durch die Bitten des alten Priamos um Hektors Leiche erweicht wurde. Andererseits wagte Sophokles aus dem ernstesten Heroenleben ein heiteres Satyrspiel, „Achills Liebschaften“, herauszuheben, dessen Inhalt wir leider nicht näher kennen. Und auch sonst wußte der Humor schon im Altertum sich auch an diesem Stoffe gütlich zu thun. So wurde die Ilias parodiert durch ein Epos, das in ihrem hohen Ton den Krieg der Ares vergleichbaren Mäuse mit den lanzenschwingenden Fröschen erzählte. Ja einer der spätesten, aber feinsten Stilkenner des Altertums, Pseudo-Longinus, behauptete, von Homers Geist sei, wie vom Hauch heiliger Grotten, auch der große Geschichtschreiber Herodot und von allen am meisten Plato angeweht worden, der gleich einem jugendlichen Kämpfer mit einem altgepriesenen

mit aller Kraft um den Sieg der Darstellung gerungen hätte.

Es ist, als ob die anderen Künste erst langsam ihre Kräfte hätten sammeln müssen, um dann desto rühmlicher den Wettstreit mit Homer aufnehmen zu können. Schon lange vor dem 5. Jahrhundert wurden zumal in Athen und Korinth die Thongefäße, die in der Küche und auf dem Familientische gebraucht wurden, schön geformt und mit Bildern verziert. In grossen Massen wurden sie ausgeführt. Auch die oben erwähnten Preiskrüge trugen solchen Schmuck. Die mit der Anfertigung dieser Gefäße beschäftigten Maler brachten gern Scenen aus dem homerischen Götter- und Heldenleben darauf an, nicht etwa Illustrationen zum Homer, sondern frei im Sinne Homers behandelte oder auch weit darüber hinausgeführte Bilder. Eine ihrer Lieblingsfiguren war namentlich Achilleus, der in all seinen wundersamen Lebenslagen von seiner Geburt bis zum Tode vorgeführt wurde. Aus solchen kindlichen Anfängen erhob sich aber dann plötzlich mit dem 5. Jahrhundert die Malerei zwar gewiss nicht zu vollendeter Technik, aber, wie es scheint, zum höchsten Stil der Auffassung. Polygnot steht vor uns wie eine Offenbarung gleich Homer. Weniger im Stoff als im Stil bildete er Homer nach. Jenen suchte er sich jenseits der Grenze der eigentlich homerischen Dichtung im cyclischen Epos, wenigstens war der bedeutendste Gegenstand seines Pinsels die Einnahme Ilions, die die Ilias nicht schildert. Zweimal, für Delphi und Athen, malte er dieselbe. In einer Halle der letzten Stadt diente auch sie, wie die anderen darin angebrachten Gemälde, welche die Siege der

Athener über die Amazonen, die Perser und die Spartaner darstellten, zur Verherrlichung Athens, indem namentlich die an der Eroberung Troja's beteiligten Athener hervorgehoben wurden. In ganz epischer Weise suchte Polygnot auf diesem Bild eine Anzahl streng symmetrisch geordneter Gruppen lebensgroßer Idealfiguren zu einem einzigen Ganzen, das durch eine Hauptidee beherrscht war, zusammenzufassen: die Zerstörung der Stadt in ihrem äußersten Moment. Im Centrum vollzieht sich der letzte gemeinsame Akt der Griechen. Odysseus treibt seine Leute an, den lokrischen Aias zu steinigen, der Cassandra vom Bilde der Pallas frevelhaft wegreißen wollte. Zu beiden Seiten erblicken wir die durch die Entscheidung des Kriegs herbeigeführten Zustände des Lagers und der Stadt und endlich an beiden Enden den hier freudigen, dort trauervollen Abzug. Denn während Aias schwört, an der Cassandra nicht gefrevelt zu haben, reißt Epeios den Rest der Mauer nieder, mordet Neoptolemos das Söhnchen Hektors, bricht Nestor auf, schlafen die Troer den Todesschlaf und werden begraben, jammern ihre Frauen voll Todesangst, wird Helena bewundert und um Freilassung der Aethra gebeten, rüsten Schiffer und Knechte des Menelaos und das Hausgesinde Antenors den Abzug! Jeder erkennt in diesem Gemälde das hohe Muster der Zerstörungen Trojas und Jerusalems von Cornelius und Kaulbach. Aber man möchte wissen, ob Polygnot alle die verschiedenen Gruppen zu einem Totaleindruck zu sammeln verstanden hat, wie es Kaulbach sicher nicht und kaum Cornelius gelungen ist. Andre Bilder dieses Sagenkreises schuf Polygnot für die Gemäldesammlung der

athenischen Propyläen, des Thorgebäudes der Akropolis, darunter das Paar sich schön entsprechender Gegenstücke: Odysseus erscheint unter den Mädchen der Nausikaa, Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes. Polygnots geistig erhebende Auffassung der Historienmalerei wurde aber bald von einer sinnlicheren Virtuosität, die vor allem nach Illusion strebte und durch feine naturalistische Detailarbeit glänzte, in den Schatten gestellt. In diesem Sinne malte Zeuxis noch vor Ablauf des 5. Jahrhunderts seine berühmte Helena, zu deren Ausführung ihm die Stadt Kroton ihre schönsten Jungfrauen als Modelle zur Verfügung anbot und über die er selber, eitel genug, die bewundernden Worte der Greise im 3. Iliasgesang schrieb.

Im 5. Jahrhundert stellte sich dann auch die Bildhauerkunst, die sich übrigens viel gründlicher vorbereitet hatte als die Malerei, der homerischen Poesie zur Seite. Schon in der Seele des Onatas von Aegina rang die frühere Manier der treuen Wiedergabe fester, altheiliger, aber sehr unvollkommener Göttertypen mit dem freien künstlerischen Drange nach edleren Idealbildungen in homerischem Stil. Die Phigalier hatten ihm aufgetragen, ihnen ein neues Bild ihrer pferdeköpfigen schwarzen Demeter nach dem alten Muster um jeden Preis zu machen. Da erschien ihm aber im Traum die Göttin selber in hehrer vollmenschlicher Schönheit, etwa wie sie schon in den homerischen Hymnen dargestellt war, und nach diesem, nicht nach jenem Muster goß er ihr ehernes Bild. Unmittelbar der Ilias, ihrem 7. Gesange, entnahm Onatas außerdem das Thema zu einem Weihgeschenk der Achaeer in Olympia: Nestor schüttelt die Lose vor den neun

griechischen Helden, die sich auf die Herausforderung Hektors zum Zweikampf mit diesem melden. Ein anderer Aeginet schmückte die Giebelfelder des Athentempels seiner Insel mit den Kämpfen athletischer Griechen und Trojaner um einen gefallenen Helden, Achilleus oder Patroklos, die trotz ihres starren Gesichtsausdrucks durch die feine Ausbildung des Einzelnen, die Naturwahrheit der Körper, die musterhafte architektonische Raumbenutzung und echte plastische Symmetrie noch heute in München unser Entzücken erregen. Aber den großen homerischen Stil, in welchem die strenge Reinheit der Form sich mit der Hoheit der Idee in voller künstlerischer Freiheit deckt, erreichte dann erst der Athener Phidias. In den Tempel der jungfräulichen Göttin seiner Stadt, den Parthenon, und vor denselben stellte er die Standbilder der Frieden und Krieg gleich kraftvoll und verständig verwaltenden Pallas Athene und umgab dessen Sims mit den wilden Kentaurenszenen der homerischen Poesie. Als er mit einem ganzen Gefolge von Künstlern nach Olympia zog, erreichte er sein Höchstes, eingedenk der alten Achilleisverse:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,
Und die ambrosischen Locken des Königes walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbeben die Höh'n des Olympos.

Zwar hat Phidias nicht die gewaltige Löwenmähne, die Stirne mit ihren Höckern über den Augen und der tiefen Querfalte, die wir am Zeus von Otricoli bewundern, geschaffen, wie man früher annahm, sondern einen kranzgeschmückten Kopf mit einfachem Bart und Haupthaar, wie ihn die elischen Münzen darstellen. Aber das sanfte Vorwallen des hier zum erstenmale belebten Haares hat er jener ruhig großen homerischen

Zeusschilderung entnommen. Es genügte den Olymp erbeben zu machen, und der Gott war selber mit dieser erhabenen Auffassung seiner alten Gewittermajestät zufrieden. Denn als Phidias nach Vollendung desselben mit erhobenen Händen den Gott um ein Zeichen des Wohlgefallens anflehte, schleuderte dieser, wie man erzählte, aus heiterem Himmel seinen Blitz durch die Dachöffnung des Tempels herab. Auch die Bildhauerei wurde wie das Epos und die Malerei später von einer weicheren und leidenschaftlicheren Stimmung ergriffen. Aus der ruhigen Klarheit des Olymps stieg Skopas etwa ein Jahrhundert nach Phidias auf das bewegte Meer hinab. Poseidon und Thetis führen den vergöttlichten Achilleus nach Leuke, der Insel der Seligen, bacchisch umspielt von Nereiden auf Delphinen und Meerrossen und wilden Tritonenscharen.

Homer war der älteste und wirksamste Lehrer des feinen Geschmacks der Griechen, zumal der Athener. Diese bezeichneten ihre Nachbarn als böotische Schweine, offenbar vorzugsweise wegen deren Geschmacklosigkeit, und diese Eigenschaft wurde von den Athenern Plato und Demosthenes fast wie ein sittlicher Fehler beurteilt. Aber Homers Einfluß drang noch tiefer. Bei der innigen Verbindung, in der in Griechenland die Dichtung und die Kunst mit der Religion standen, ist die uns von Herodot überlieferte Ansicht der Hellenen begreiflich, daß ihnen Homer und Hesiod ihre Götter gegeben hätten, obgleich der Glaube an diese doch viel älter war. So viel aber war daran wahr, daß Homer vielen Göttern erst ihre bestimmte und ihre ideale Form gegeben hatte, vor der die älteren roheren Gebilde, wie z. B. jene pferdeköpfige Demeter oder der vier-

armige Apollon zurückweichen mußten. Ja Poesie und Bildnerei steigerten sich wechselweise, bis sie vereint z. B. im Zeus des Phidias ihr höchstes Ziel, eine völlig religiöse Wirkung, die feierlichste Andacht, erreichten. Und insofern hatte Quintilian gewiß Recht, wenn er sagte, der Zeus des Phidias habe der Religion ein neues Moment hinzugefügt, so sehr komme die Majestät des Werkes dem Gotte selbst gleich. Selbst die Helden Homers wurden in manchen Städten als Heroen göttlich verehrt, und Achill wurde als der Herr des Schwarzen Meers und Nothelfer der Schiffer angerufen. Auch die ernstesten Monumente des Todes versah man mit homerischen Bildern. Ein Sarkophag von Ephesus stellt auf seinen vier Aufsenwänden die Rückführung der Leiche des Patroklos, die Rüstung Achills, die Schleifung Hektors und die Auslösung und Abwägung der Leiche desselben gegen Gold dar. Andre Sarkophage, die sogenannten Nereidensarkophage, gaben jene von Skopas entworfene Meerfahrt des Achilleus nach der Insel der Seligen wieder. Heitere, zierliche Mädchen-gestalten, die sie entführenden Tritonen mit trübem, leidenschaftlichem Ausdruck und gezäumte und geneckte Meerwunder tummeln sich auf der bewegten Flut, als ob sie uns die unruhvolle Lust und die Gefahr des Lebens ihres Helden recht deutlich machen wollten. Wie aber jedem, auch dem edelsten Zuge unsrer unvollkommenen Menschenseele ein niedrigeres Etwas beigemischt zu sein scheint, so auch dem Streben, die Gottheit in würdigster Weise zu veranschaulichen. Ernstere Denker fühlten wohl, wie schwer eine reinere Gottesanschauung durch die immerhin sinnliche Auffassung Homers bedroht wurde. Wie dem sei, Homer hat

wesentlich dazu beigetragen, die griechische Religion zu einer Religion der Schönheit, gewissermaßen zu der Religion der Schönheit, zu machen, die noch immer ihren Zauber ausübt und noch immer Glück verbreitet.

Selbst in die Politik griff die homerische Dichtung ein. In Streitigkeiten um Landbesitz beriefen sich die Vertreter der griechischen Staaten wiederholt auf Verse der Ilias, so z. B. als es sich um den Anspruch Athens auf Salamis der Stadt Megara gegenüber handelte. Überhaupt galt schliesslich die homerische Dichtung als ein Lehrbuch der Geschichte, Geographie und Astronomie, als ein Musterbuch der Rhetorik und Poesie, als der Inbegriff aller Moral und Lebensklugheit, ja als ein Schatz verborgener mystischer Weisheit. Die grössten Philosophen fühlten sich gedrungen, sich mit Homer je nach ihrer Weltanschauung auseinanderzusetzen. Sokrates fasste die homerischen Geschichten ein paar Tage vor seinem Tode noch ganz kindlich gläubig auf. Eine schöne, weissgekleidete Frau erscheint vor ihm im Traume in seinem Gefängnis und spricht zu ihm, indem sie den Sehnsuchtsruf Achills nach seiner Heimat Phthia im 9. Iliasgesang in den Wunsch verwandelt: „O Sokrates, möchtest am dritten Tage du kommen zur scholligen Phthia“. Sokrates aber erkannte darin die Weissagung, dass er am dritten Tage in seine Heimat zurückkehren d. h. sterben würde. Der idealistische Plato konnte die homerische Gottesauffassung nicht billigen, nach der sich Götter z. B. zum Kampf mit Menschen herabgelassen hätten. Er wollte deshalb weder Homer, noch irgend einen andern Dichter in seinem Idealstaate dulden. Trotzdem galt auch seine Darstellungsweise, wie oben bemerkt,

den Alten für eine Nachahmung. Die ernsten Stoiker dagegen suchten auch Homer für ihr System zu verwerten, in seinen Göttergeschichten sahen sie verkleidete physikalische Allegorien. Erst Aristoteles nahm ihn, wie er genommen werden mußte, einfach als unvergleichlichen Dichter. Doch pries er gerade diejenige Eigenschaft seiner Werke, die wir vermissen, nämlich die Einheit, die er übrigens nur darin sah, daß in der Ilias nicht der ganze trojanische Krieg, sondern nur ein leicht übersehbarer Abschnitt desselben behandelt war. Ganze Schulen von Grammatikern prüften und erläuterten in der Zeit des sinkenden Griechentums, namentlich in Alexandrien, jeden Vers, jedes Wort, jeden Accent seiner Dichtung. Sie weckten hie und da bereits Zweifel an der Richtigkeit und Echtheit, aber nur von Einzelheiten. Dennoch öffneten sie durch ihre Homeruntersuchung das Thor zu der höheren Kritik unserer Tage.

Bis in die letzten Zeiten Griechenlands hielt die Homerbegeisterung vor. In mehreren Städten, wie Smyrna und Alexandrien, gab es sogar Homereia d. h. Homertempel mit seiner glänzenden Statue. Andere Städte schlugen Münzen mit dem Kopf oder Bilde Homers. Aber die höchste Ehre wurde ihm doch von Alexander d. Gr. erwiesen, dessen Lebensideal Achilleus war. Hatte im Jahre 480 v. Chr. der Perserkönig Xerxes auf der Burghöhe Ilions tausend Rinder wohl nicht, wie Herodot meinte, der Athena von Ilion und den Heroen, sondern nach persischer Sitte der heimischen Gottheit dargebracht, zur günstigen Eröffnung seines Griechenzugs, so eröffnete jener ebendort im Jahre 334 v. Chr. seinen weltumstürzenden Perserzug

durch feierliche Spiele, die er den Heroen der Ilias veranstaltete. Man zeigte ihm ihre alten Rüstungen und selbst die Lyra des Paris. Homers Gedichte trug er beständig bei sich, der altgriechische Heroengesang begleitete wie ein nie verstummendes Kriegslied den letzten Heros der Griechenwelt von Ilion bis nach dem Indus, und seinem hohen Vorbilde Achill blieb er auch im Tode treu, der ja auch ihn in jungen Jahren dahintraffte. Seine fruchtbarste Stiftung aber war gerade die nach ihm genannte Stadt in Ägypten, die Athenaeus die Lehrerin aller Helenen und Barbaren nannte, wo über den emporblühenden Naturwissenschaften, dem ungeheuren Handelsgetriebe und erfindungsreichen Gewerbe doch das Studium Homers noch Jahrhunderte lang wie eine ideale Sonne leuchtete. Ein Zeitgenosse Alexanders, der Maler Theon, schilderte auf mehreren Tafelbildern die großen Szenen vor Ilion in leidenschaftlicherer und effektvollerer Bewegung als Polygnot, namentlich Achills Streit mit Agamemnon und Zweikampf mit Hektor. Einen Bildhauer aber drängte es, den alten Dichter selber in einem Idealporträt zu veranschaulichen. Er schuf mit feinsten Wiedergabe der Natur der Blindheit und ihres Friedens den Homerskopf des Neapler Museums. Bei der Darstellung dieses Kopfes lag nichts Gegebenes für den Künstler vor, nur die schale Nachricht, daß Homer ein Greis und blind gewesen sei, aber was hat der Künstler aus dieser dürftigen Notiz gemacht? Groß schaut das blinde Auge in die Ferne, voll enthusiastischer Begeisterung; der Mund öffnet sich leise zum beginnenden Gesang, der die Offenbarungen der Muse melden wird. Und daß alle Kraft des Menschen nötig sei, eines Gottes Berührung

zu ertragen, das spricht aus den angestrengten, tiefen Falten der Stirn, der Augengegend, aus der gefurchten Wange — und doch, wie milde ist der ganze Ausdruck, wie schmiegen sich ausgleichend und die Spannung der Muskeln wieder auflösend die Locken des greisen Bartes um das Kinn! Weit später, zur Zeit des Kaisers Tiberius, versuchte dagegen Archelaos von Priene eine Apotheose Homers in einer ganz reflektierenden Manier. Dem vor der Höhle des Apollon sitzenden Sänger huldigen hier die allegorischen Figuren der Geschichte, Poesie, Tragödie und Komödie, die Tugend, Erinnerung, Treue und Weisheit. Sein ewiger und überall hin verbreiteter Ruhm wird durch zwei Personen, die Zeit und die bewohnte Erde, vertreten. Über ihm stehen die Musen unter dem Schutz ihres Vaters Zeus und der Führung ihres Gebieters Apollo. Aber auch die widerlichste Reklame heftete sich damals an den ehrwürdigen Namen. Der verlogene Antisemit der ersten römischen Kaiserzeit, der Alexandriner Apion, erwarb sich mit seinen Vorträgen über Homer das Ehrenbürgerrecht in vielen griechischen Städten, denen er frech vorschwindelte, er habe Homer aus der Unterwelt beschworen, um ihn nach seiner Heimat zu befragen. Derselbe habe sie ihm auch genannt, aber ihn verpflichtet, sie andern ja nicht zu verraten. Überhaupt erhielt sich die Homerbegeisterung überall, wo die hellenische Zunge erklang, noch durch die ersten christlichen Jahrhunderte, selbst in den abgelegensten und barbarisierten Kolonien. So wird uns um 100 n. Chr. ein vornehmer Bürger Olbias, einer Pflanzstadt an der Nordküste des Schwarzen Meers, geschildert: nach Scythenart trägt er Mantel und Hosen und ein Messer

im Gurt, aber — er weiß den Homer auswendig. Und selbst der etwa 50 Jahre später lebende, alles verspottende Lucian nahm sich vor Homer zusammen. Fast zu sehr rühmte er ihn, wenn er mit feinem Gefühl hervorhob, daß derselbe sich nicht zu breiten Schilderungen, wie die neueren Epiker, verleiten liesse, weil er immer seinen Gegenstand und nicht sich selber im Auge habe. Der feinere hellenische Sinn bewährt sich trotz des Luxus seiner Zeit auch in seiner humorvollen Beschreibung des Schlaraffenlandes, denn bei dem üppigen Mahl werden Homers Gedichte gesungen. Ein noch tieferes Verständnis der homerischen Dichtung, das schon die Frage der Stilunterschiede berührt, zeigte aber selbst noch im 3. Jahrh. n. Chr. Cassius Longinus, einer der trefflichsten Ästhetiker des Altertums von vielleicht syrischer oder jüdischer Abkunft, dessen litterarisches Urteil damals maßgebend war. Indem er, wie die größten Geister am Ende des vorigen Jahrhunderts, Burke, Kant und Schiller, den Quellen und der Natur des Erhabenen nachspürte, erschien ihm die homerische Dichtung als der Urtypus der Erhabenheit und daher auch als die gefeiertste Poesie, und zwar die Ilias in weit höherem Grade als die Odyssee, die er mit einer noch im Untergang schönen, aber nicht mehr kraftvollen Sonne verglich. Innerhalb der Ilias setzte er aber mit Recht über die die Gottheit herabwürdigende Schilderung der Götterschlacht im 21. Gesang (S. 140) die schöne Darstellung der echten und reinen Gottheit in der Poseidonsfahrt des 13. Gesangs (S. 89), und mit überraschendem Übergang verglich er mit ihr die Stelle des jüdischen Gesetzgebers Moses: „Da sprach Gott: Es werde Licht und es ward Licht! Es

werde die Erde und es ward die Erde!“ Homer und Moses berührten sich in ihm zum erstenmal, der hohe griechische mit dem hohen biblischen Stil. Es war um die Zeit, als der Kaiser Alexander Severus Christus unter die Götter aufzunehmen gedachte, der Bischof Synesius in seinen Hymnen Jehovah auf die Erde herabsteigen liefs, unter dem Jubel nicht blofs der Engel und Heiligen, sondern auch des Hesperus und Titan, der Cynthia und der Luftdämonen und Plotinus christliche und platonische Dogmen verschmolz. In der Karawanenstadt Palmyra, deren Sprache ein mit zahlreichen griechischen und römischen Lehnwörtern versetztes Syrisch war, fiel Longinus, als Ratgeber jener helmbewehrten Königin Zenobia, in der sich das antike Heroentum auch einmal in weiblicher Gestalt zeigte, 272 n. Chr. unter dem römischen Henkersbeil. Er hatte prophezeit, dafs Homer, Demosthenes und Plato stets den Preis behalten würden, so lange das Wasser flosse und die Bäume grüntem, und obgleich nun bald die antike Menschheit zum Christentum vollends übertrat, so ging doch noch ein Heros grossen Stils aus der homerischen Schule hervor. Das war Kaiser Julian der Abtrünnige. Denn den Homer hatte er unaufhörlich auf der Zunge, zumal auf seinem kühnen Tigriszuge, und als er hier fiel, da glaubte Libanius in seiner ersten Rede auf dessen Tod, so wie einst durch den Tod Hektors Ilion dem Untergang nahe gebracht worden, so stehe nach Julians Tode die Herrschaft der Nachkommen des Aeneas, das schönste Gebilde der Welt, das römische Reich, nicht mehr auf festem Grunde. Und in der That wankte die alte Welt von neuem und mit ihr ihr geistiges Haupt, Homer.

9. Kapitel.

Homer in der Fremde.

Die homerische Poesie hatte schon lange vor diesem Zeitpunkt die Grenzen der griechischen Kultur überschritten. Je mehr die Römer mit dem Hellenismus in Unteritalien und dann in Griechenland selber bekannt wurden, desto mehr machten sich die gebildeten Stände in Rom mit den homerischen Vorstellungen vertraut. Der aus Tarent im Jahre 270 v. Chr. kriegsgefangen nach Rom gebrachte Halbgriecher Andronikos übertrug hier als Schulmeister die Odyssee in das eintönige holprige saturnische Nationalversmaß. Diese zwischen Dürre und Schwulst abwechselnde, oft ganz sinnlose Übersetzung blieb Jahrhunderte lang das Hauptlesebuch der römischen Schuljugend, so daß wir uns nicht wundern dürfen, daß Plautus einige Jahrzehnte später auf der Bühne auch auf homerische Nebenfiguren, wie Autolykos und Talthybios, anspielen durfte, ja daß mehrere altrömische Dichter namentlich den Achilleus nach jener Trilogie des Aeschylos dramatisch behandelten. Dem Ennius erschien sogar Homers Geist, und er versuchte die Manier der Ilias in seinem Heldengedicht nachzuahmen, und seitdem blieb das Epos dieses thatenreichsten Volkes im Schlepptau des Epos der von ihm besiegten Fremden. Homer wurde aber in Rom nicht

nur übersetzt und nachgebildet, sondern der Cilicier Krates hielt auch um 170 v. Chr. öffentliche Vorlesungen über ihn, und erst die Originalschönheit seiner Poesie hob einige empfänglichere Geister über das starre nüchterne Römerwesen hinaus. Während des schweren Feldzugs gegen den macedonischen König Perseus ruhte der greise Feldherr Aemilius Paullus 168 v. Chr. nicht, bis auch er vor dem Zeusbilde in Olympia mit jener unvergleichlichen Scene des 1. Achilleisgesangs im Herzen den Gott selber gegenwärtig fühlte. Mit einem unabsehbaren Gefolge griechischer Statuen und Gemälde hielt er seinen Triumpheinzug in Rom. Sein Sohn, der jüngere Scipio, war durch Homer so menschlich erweicht, daß er angesichts des Brandes, der 146 v. Chr. das wieder eroberte Karthago verzehrte, voll der Ahnung des dereinstigen Verderbens seiner Vaterstadt, in den Vers ausbrach:

„Einst wird kommen der Tag, da die heilige Ilios hinsinkt.“

Es ist wahr, die homerische Dichtung verdrängte im Verein mit den sibyllinischen Sprüchen und dem nach Hannibals Sturz eingeführten griechischen Theater die altväterische Religion aus den höheren Kreisen durch eine mehr ästhetische fremde Glaubensform und rifs eine tiefe Kluft zwischen der Gottesanschauung der Gebildeten und der des großen Haufens. Aber ist es nicht das Schicksal alter Religion in jedem Volke, dessen Bildung mächtig aufsteigt, in den höheren Schichten die Alleinherrschaft einzubüßen? Ist nicht die Überleitung hellenischer Mythenschönheit als eine segnende Notwendigkeit für die anmutärmste aller indogermanischen Religionen zu begrüßen, in der kein

Mythos sich über die kindliche Märchenform erhob, kein Bild auch nur ein Ereignis des römischen Sagenkreises darstellte, aufser dem einzigen von der die Zwillinge säugenden Wölfin? Entwickelte sich nicht daraus erst der neue Begriff der Humanität, deren erste römische Jünger trotz ihres grausamen Kriegshandwerks jene beiden großen Feldherrn waren? Freilich war die Schmeichelei des Rhetors Aristodemos von Nysa, der sich ein Jahrhundert später seinen Herren durch die unverschämte Behauptung, Homer sei ein geborner Römer gewesen, angenehm zu machen suchte, völlig sinnlos. Wie Homer das nicht gewesen war, konnte er es nie auch nur im geistigen Sinne werden. Die Römer haben ihn nie durch volles Verständnis zu dem ihrigen gemacht, wie außerordentlich behende sie auch in der Hexameterfabrikation wurden und wie beharrlich sich auch ihre poetische Praxis und Theorie um Homer drehte. Kein Hauch seiner heroischen Größe zieht durch jene freundliche, behagliche Epistel aus Praeneste, in welcher der feinste Kenner griechischer Poesie, Horaz, den alten Homer seinem jungen Freunde als besten Lehrer aller Tugend und Weisheit empfahl. Wie sehnte sich Vergil seinem Volke ein Homer zu werden! Aber mit all dem antiquarischen Schmuck und der sorgsam Lokalbeschreibung des Schauplatzes konnte er der Handlung seiner Aeneide doch nicht den Hintergrund einer echten Volkssage geben, die sich hinter der homerischen Handlung wie eine ewig frische Landschaft ausbreitet. Die militärische Herrlichkeit der Römer beherrschte damals die Welt, aber wenn man von ihr mehr als einige nationalstolze Prophezeiungen, nämlich ein

poetisches Äquivalent für das hellenische Heroentum verlangte, so versagte sie völlig machtlos. Sohn einer bereits überbildeten Kultur konnte Vergil durch die eigne reine Gemütsart nicht den Eindruck einer schlichten, ursprünglichen Gesittung hervorzaubern, die uns an den homerischen Helden so erquickt. Durch den unaufhörlichen Gebrauch des Praesens, welches das homerische Epos nie zur Erzählung verwendet, verwandelt er nicht die Vergangenheit in eine lebendige Gegenwart, sondern stört vielmehr die epische Ruhe und Objektivität, ebenso, wie durch die vielfachen Äußerungen seiner eigenen herzlichen Teilnahme an den Schicksalen der Helden. Sein frommer Aeneas ist eine marklose, rhetorische, reflektierende Kunstfigur, keine sehnige, begeisternde, den heftigsten Stürmen des Lebens die ungebeugte Thatkraft entgegensetzende Naturgestalt wie Achilleus oder Aias oder Odysseus. Vergil hat durch die künstlichere Verknüpfung der Teile zu einem umfassenderen Ganzen, durch die tragische Notwendigkeit, die er in die Handlung zu bringen sucht, durch die gröfsere Unruhe des Vortrags, die lyrische Rhetorik und die Betonung einer nationalen Tendenz eine ganz neue Art des Epos geschaffen, aber eine viel niedrigere.

Aeneas galt für den Ahnherrn des julischen, des kaiserlichen Hauses. Schon Julius Caesar hatte das neuerdings zerstörte Ilion wiederhergestellt und der Stadt die umliegenden Landschaften geschenkt. Plinius nannte sie die Quelle alles Ruhmes, und ihre Gesandten versäumten nicht, die römischen Kaiser daran zu erinnern, dafs Troja die Mutter Roms sei, und so hoch hielten die Römer den Athenetempel Trojas, dafs

er zu den 8 Tempeln ihres weiten Reichs gehörte, deren Gottheiten das römische Gesetz testamentarische Erbschaften gestattete. Noch der philhellenische Kaiser Hadrian, obgleich man ihm vorwarf, er verkleinere den Homer, unterliefs nicht, die Heldengräber von Ilion zu ehren.

Weit treuer als die Dichtung blieb die bildende Kunst Italiens dem griechischen Geiste, die Skulptur wie die Malerei, die freilich immer nur von den fremden Griechen ausgeübt wurde. Jene hielt sich, wenn man die Kentauren und einige Heroenfiguren abrechnet, von der Darstellung der Trojasage fern; auch diese, die sich um 70 n. Chr. in den kampanischen Städten Pompeji und Herkulanum entfaltete, richtete ihr Hauptaugenmerk auf andere Gebiete. Denn die Dekorationsbilder der Binnenräume des antiken Hauses, die von einem stark gedämpften Lichte erfüllt waren, wollten in leuchtenden Farben und leichten Umrissen nicht durch ausgeführte, bedeutende, ergreifende Szenen das Gemüt bewegen, sondern durch anmutige, unterhaltende Figuren dem Auge einen angenehmen Ruhepunkt gewähren. Die gelungensten unter ihnen, die am meisten von der Schönheit griechischer Kunstblüte bewahrt haben, sind die Tänzerinnen, Bacchantinnen und Kentauren. Aber über die zahlreichen Darstellungen des Alltagslebens erheben sich doch auch sehr viele, die dem griechischen Mythos und der Sage, wie sie die verloren gegangene alexandrinische Malerei vorgetragen hatte, entnommen sind. Die Unfruchtbarkeit der römischen Erfindung tritt auch hier erschreckend hervor. Sie hat nur einen einzigen Sagenstoff neu eingeführt, den mit seinem Vater auf dem Nacken und

seinem Söhnchen an der Hand aus Troja fliehenden Aeneas, den Stammvater des Kaiserhauses, den auch die ilischen Münzen Hadrians auf dieser Flucht darstellen. Doch auch Aeneas gehört einem fremden, erst künstlich verrömerten Sagenkreise an und ist doch auch nur wieder einer älteren griechischen Darstellung eines seinen Vater rettenden Sohnes nachgebildet. Aber während der Hellene nackt ist, hat der kampanische Künstler den Aeneas mit Waffen versehen. Und selbst die Figuren dieser einzigen so zu sagen römischen Heroengruppe wurde auf einem andern herkulanischen Bilde in kampanischem oder republikanischem Übermut zu Affen karrikiert. Aus der Ilias selber greift diese Malerei ihren Zwecken entsprechend meistens die idyllischeren oder sentimentaleren oder pikanteren Stoffe heraus. Zwar sehen wir auf mehreren Bildern Achill, wie er gegen Agamemnon das Schwert zücken will, und ein von Philostratus beschriebenes Gemälde zeigte den Skamandroskampf des Helden in dem Augenblick, wo der von Hephaest ausgehende Feuerstrom sich mit dem Wasser mischt. Aber die weichere Art überwiegt: Achill spielt in seinem Zelt die Leier oder empfängt daselbst den um die Leiche Hektors flehenden Priamos, und seinem alten Freunde Chiron ergeht es fast so schlimm wie Paul Heyse's letztem Kentauren. Nicht in der Wildnis des Peliongebirgs lehrt er dem Heldenknaben die Griffe auf den Saiten der Leier, sondern in einem marmorstrahlenden Salon der römischen Kaiserzeit. Am beliebtesten sind aber diejenigen Iliasscenen, in denen das Weibliche mitspielt: Achill überläßt stolz, aber gefaßt, den verlegenen Herolden die schamhafte Briseis

oder blickt der heimgeführten Chryseis bei ihrem Scheiden zornig nach. Seine Mutter Thetis bringt ihm die neue Rüstung, oder sie spiegelt sich in dem neuen Schilde Achills, den ihr Hephaest vorhält, oder sie wird auf den fertigen Schild von einem geflügelten Mädchen hingewiesen, das nun schon in ganz modern reflektierender Manier die Kunst zu personifizieren scheint. Dazu kommt die vor die Ilias zurückgreifende höchst dramatisch geschilderte Scene der Abholung des Achilleus aus seinem Aufenthalt bei den Töchtern des Königs von Skyros. Um den Jüngling, der die Waffen ergreift, gruppieren sich in leidenschaftlicher Teilnahme mit ihren verschiedensten Affekten die Gesandten, der König und seine Tochter.

Im ersten Jahrhundert n. Chr. wurde diese Kunst von Pompeji und Herkulanum durch den Vesuv mumifiziert, um erst anderthalb Jahrtausende später wieder aus ihrem Lava- und Aschengrabe ans Tageslicht zu steigen. Ein ähnliches Schicksal hatte die homerische Dichtung. Denn ungefähr um die Zeit des Untergangs der beiden kampanischen Städte mußte es sich die Ilias gefallen lassen, in einen trockenen Auszug von etwa 100 lateinischen Hexametern verwandelt und wie eine zusammengeschrumpfte Mumie dem abendländischen Mittelalter übergeben zu werden. Wie lange mochte es noch dauern, daß sie völlig in Staub zerfiel?

In Konstantinopel blieb freilich die ganze homerische Dichtung eine Schullektüre das Mittelalter hindurch, aber sie konnte in diesem langsam absterbenden Reiche kein neues Leben wecken, und schließlich kamen die Türken und traten die letzten Funken der Poesie aus. Im Abendland dagegen wurde Homer von Vergil ver-

drängt. Seine Aeneis wurde im kaiserlichen Rom das Lesebuch der Kinderschulen und fand auch beim gemeinen Mann Beifall. Sie galt zugleich für ein Musterbuch aller feinen epischen Poeten und im Mittelalter sogar für ein Zauberbuch, das man wie die Bibel aufschlug, um aus den aufgeschlagenen Stellen zu prophezeien. Allerdings übte die trojanische Sage fort und fort eine große Anziehungskraft auf die Gemüter aus. Germanische Völker, wie die Franken, leiteten ihre Ahnen, Dänen und Schweden sogar ihre Götter von den Trojanern ab. Zwei Schriftsteller des 5. Jahrhunderts, Dares und Dictys, spannen ganze Romane aus dem trojanischen Krieg, die von den Dichtern aller abendländischen Nationen wieder begierig verarbeitet wurden. Eigentlich nur ein einziger Dichter dieser Periode aus dem 10. Jahrhundert, obgleich er Homer nicht kannte, sondern den Vergil nachahmte, der S. Galler Mönch Ekehard, den Scheffel zu einem Liebling der Deutschen gemacht hat, näherte sich zumal in der hinreißenden Kraft der zwölf wechsellvollen Zweikampfscenen seines Walthariliedes dem großen Schlachtenstil der Achilleis. Auch wie Hildegund auf der Flucht den Schlaf ihres Geliebten singend behütet und wie die verwundeten Helden über ihrem Friedensmahl grausam scherzen, das sind Scenen im zarteren und rauheren echtheroischen Stil. Die altgermanische Reckenart dieser wilden Vogesenkämpfe war dem altgriechischen Heldentum viel verwandter als die neue romanische Ritterschaft des späteren Mittelalters. Walther von der Vogelweide pries noch mit vaterländischem Stolz die reine Minne der deutschen Frauen, und mit natürlicher Anspielung auf jenes heroische Liebespaar Ekehard's nannte er

als ein anderer Walther scherzhaft offen dem Neugierigen den Namen seiner Geliebten „Hildegunde“. Aber der italienische Domherr Thomasin von Zirclaria, ein Feind Walthers, des freimütigen Gegners des Papstes, führte bereits die altgriechischen Heldenfrauen mit den Herzensdamen der Ritter Iwein und Flore zusammen, indem er in seinem Lehrgedicht „der welsche Gast“ Andromache, Penelope, Enite und Blanscheflur der weiblichen Jugend als Muster echter Frauensitte empfahl. Jedoch erst der letzte große Dichter des deutschen Mittelalters, der 1287 verstorbene Konrad von Würzburg, fühlte den Beruf in sich zu einer Zeit, wo ihm die Poesie einsam wie ein müder Phönix zu leben schien, in seinem letzten Gedicht, dem „Trojanischen Krieg“, noch einmal seinen Landsleuten die althellenische Heldenwelt im vollen Glanze abendländischer Ritterschaft darzustellen. Es ist vielleicht die großartigste oder wenigstens die längste Travestie der Litteratur, denn sie ist 50 000 Verse lang, eine Travestie wider Willen. Das alte tiefe unergründliche Buch von Troja soll, wie Konrad sagt, wieder blühen gleich einer frischen Agleiblume. Es soll ein Gedicht über allen Gedichten werden, in das die Wasser der verschiedenen Sagen wie in ein wildes tobendes Meer fließen. Der trojanische Krieg wird unter seinen Händen ein Weltkrieg, an dem Europa, Asien und Afrika teilnehmen. Aus dem ganzen Abendland strömen die Ritter vor Troja zusammen, selbst von Irland und sogar von den Orkneys her. Nur auf der Peleushochzeit und vor Paris erscheinen Götter, sonst sind sie aus dem Krieg selbst ganz ausgestoßen, denn Konrad hält sie für bloße Menschen, die unter ihrem Hauptmann Jupiter in Wäldern und

Klüften wohnten und sich durch grofse Kenntniss zauberkräftiger Kräuter und Steine trügerischer Weise göttliches Ansehen erwarben. Doch läfst er sie noch von den Kriegern in der Not anrufen, daneben aber auch Gott und den Teufel. Der Kriegsgeschichte geht voraus die Jugend des Paris, die Hochzeit des Peleus, das Urtheil des Paris und die Entführung der Helena, die Geburt und Erziehung des Achilleus und sein Liebesverhältnis zur Deidamia. Die allgebietende Minne spielt eine ebenso grofse Rolle als der Krieg, vor allem ist die Geschichte des letztgenannten Liebespaars, das sich mehr Freude macht als selbst Tristan und Isolde, in ausführlichster Breite geschildert. Kommt es zum Lieben, so werden unerschöpfliche Betrachtungen über der Minne Segen und Unsegen angestellt, aber auch manche zarte, der wechselnden Stimmung liebender Herzen fein abgelauschte Züge eingemischt. Die Minne dringt aber nun auch in den Krieg selber hinein. Helena, die wie ein Morgenrot über die geblühte Heide leuchtet, und Polyxena stehen auf der Mauer. Zu ihnen blicken die Ritter auf, wenn sie ermattet niedersinken, und dann ergreift wilde Tobsucht von neuem ihr Hirn. Als Menelaos Paris und zugleich auf der Mauer Helena erblickt, wird er grün wie ein Lauch und gelb wie ein Wachs. Nicht nur diese beiden, sondern alle Ritter streiten um süfser Minne teuren Lohn. Und wie die Minnelyrik nicht müde wird den Frühling zu preisen, so können jetzt auch die alten Trojaner und Griechen denselben nicht mehr länger entbehren. Ein blauer Himmel mit leuchtender Sonne liegt über dem blumigen Rasen der Walstatt, auf dem die Rotten gegen einander rücken unter dem

Schall der Posaunen, welche Melodien von David und Salomon blasen. Die Streitwagen sind gänzlich verbannt, selbst das Wagenrennen, das zu Ehren des Patroklos stattfindet, wird nur ganz allgemein als ritterliches Werk bezeichnet. Dem Dichter war es offenbar unverständlich, sowie er auch kein Gefühl dafür hatte, daß heroische Leichenspiele kaum unpassender beschlossen werden konnten als mit Schachspiel. Die Helden sitzen auf ihren Rossen, deren Kovertüren mit Tierbildern gestickt sind, gleich Rittern, sie sprengen zu ritterlicher Tjost mit ihren Feinden zusammen, und wenn die hurtierenden Lanzen zersplittert sind, schlagen sie mit den Schwertern auf einander los, daß wildes Feuer aus den Helmen stiebt und die Panzerringe und die Edelsteine in den grünen Klee fliegen. Jeder Mann und jede Frau wird nach ihren innern und äußern Eigenschaften geschildert, ohne zu einer individuellen Gestalt zu werden. Es sind starre und leblose Figuren, und auch die Kämpfe sind trotz alles Geräusches und aller Hitze schwunglos und auf die Dauer ungenießbar. Dazu kommt eine oft höchst übertriebene oder wenig treffende Verwendung des Gleichnisses. So steigen in der Schlacht Nebel und Dampf von der Planüre, als ob der Hölle Gruft den Rauch ihres verdammtten Feuers austiefse, und in gesuchter Antithese wird Hektor, der das heiße Blut auf den harten Kies fließen läßt, mit dem Mai verglichen, der den kühlen Tau zu linden Blumen herabgießt. Ganz widersinnig wird mit der alten Iliasüberlieferung umgegangen, doch hier fällt die größte Schuld wohl schon auf Konrads Vorarbeiter. Der alten Komposition sind mit routinierter Geschicklichkeit alle Sehnen und Knochen ausgezogen,

und so wird sie eine unförmliche Masse. Ja seltsam genug wird oft gerade wie mit absichtlichem Trotz das Gegenteil von dem behauptet, was die homerische Dichtung erzählt. Achills Streit mit Agamemnon wird einfach beseitigt, der Pelide kommt geraden Wegs aus Deidamias „engem Saal“ zum Zweikampf mit Hektor. Patroklos fällt gleich in der ersten der beiden Schlachten, aus denen der ganze Krieg besteht, in der auch Achill mitkämpft, so daß dieser seinen Freund auf dem Schlachtfeld beklagt und sofort auf Hektor eindringt, ohne ihn bezwingen zu können. Überhaupt wird Hektor entschieden über Achill gestellt, Achill rettet sich vor ihm nur durch seine Unverwundbarkeit, die ihm Thetis durch Eintauchen in eine Heilquelle (Heilawac) verschafft hat. Hektor erliegt ihm nur, weil es leider Gottes Wille ist, er bleibt aber trotzdem der Prinz über alle Fürsten, dessen Name vor allen Namen auf Erden gezählt wird. Während dieser ersten Schlacht erscheint auch Helena auf der Mauer, und sie entzündet die Griechen zu solcher Tapferkeit, daß die Troer verloren gewesen wären, wenn nicht Hektor wie ein aus dem Rohr auf Schafe losfahrendes Krokodil auf die Griechen losgestürzt wäre und außerdem noch der alte Priamus. Helena vermißt in der Ilias, als sie auf der Mauer steht, ihre Brüder Castor und Pollux, hier erscheinen sie, und mit ihnen vereint Achill, der in der Ilias damals in seinem Zelt grollt. Nicht Menelaos' Schwert zerspringt in diesem Zusammenstoß, sondern umgekehrt das des Paris, und dieser ist so tapfer, daß ihn weder Menelaos, noch jene drei andern besiegen können. Er wird schließlic nur gefangen, weil er kein Schwert mehr hat, und Hektor,

der ihn in der Ilias aus dem Frauengemach heranholen muß, ist hier des Tapfern Befreier aus rühmlicher Gefangenschaft. Man sieht, wir haben eine verkehrte Welt vor uns. Und in dieser Weise geht es fort, bis Achill feige aus einem Hinterhalt in einem Flußgestäude den arglosen Hektor niederstößt und dessen Bruder mit abgeschlagenen Händen als Boten nach Troja schickt. In seinem Zelte kniet nicht Priamus, sondern seine von ihm mitgebrachte Tochter Polyxena vor Achill nieder, und mit dieser, nicht mit jenem weint dann der gerührte Held zusammen. Trotzdem bittet er sich, als Priamus ihm nach Zahlung des Lösegelds für Hektors Leiche auch noch Polyxena anbietet, Bedenkzeit aus, um bösen Leumund zu vermeiden. Später aber hält er um sie an und wird auf der Hochzeit mit ihr in einem Bethause Apolls von Paris mit dem Schwert niedergestossen. Wir erleben dann noch die Eroberung Trojas, Agamemnons Ermordung und Orestes' Rache, bis endlich die Bitte das Gedicht schließt, daß Gottes Mutter Maria uns in des guten Abrahams Schoß leiten möge. Amen! Was als ein Kunstwerk, obschon geringerer Art, das ein nicht unbegabter Dichter in heiligstem Ernst ausführte, gelten muß, erscheint uns jetzt fast wie eine in eine geschmacklose Posse verwandelte Ilias, und dennoch liegt auch für uns eine ernste Bedeutung darin, daß an diesen ältesten und großartigsten heroischen Stoff auch noch der letzte bedeutendere deutsche Epiker des Mittelalters seine alternde Kraft setzte, als ob auch das Mittelalter seinen poetischen Tribut dem Genius der Achilleussage hätte zahlen sollen. Aber wie in der Art dieser Zahlung sich der ungeheuere Mißverstand

der einen Zeit durch die andere grell und fast lächerlich offenbart, so zeigt sich ebenso deutlich in der folgenden Dichtung, die auf der Scheide des Mittelalters und der Neuzeit steht, daß dieser Mißverstand, wie der Tag in der Stunde der Dämmerung, sich nun leise aufzuklären beginnt.

In Dantes göttlicher Komödie von 1300 führt Vergil, obgleich er als Heide des Herrn Gesetz nicht kannte, den christlichen Sänger durch Hölle und Fegefeuer bis zum Eingang des Paradieses, und Beatrice erteilt ihm sogar das Lob, daß er auch dieses in Gesichten geahnt habe. Er heißt hier der höchste Dichter, der über die andern alle wie ein Adler hinausfliegt. Dagegen sind diese, nämlich Horaz, Ovid und Lucan und ihr Führer Homer, als Ungetaufte in den 1. Kreis des Höllentrichters gebannt. Das Schwert, das Homer in der Hand trägt, erinnert noch an den heroischen Geist seines Gesanges. Bald nach dem Erscheinen der Danteschen Dichtung kamen Griechen mit Homerhandschriften auch nach Mittel- und Oberitalien. Petrarca mußte sich noch mit dem bloßen Anblick einer solchen ihm geschenkten Handschrift begnügen, denn ihre Züge verstand er nicht. Erst in Boccaccios Seele vollzog sich der denkwürdige Übergang von jener romanartigen unechten Trojafabelwelt zu der alten homerischen Urdichtung. Von dorther nahm dieser Dichter noch die Liebesgeschichte von Troilus und Briseida, der homerischen Briseis, und verwandelte sie in den Roman „Filostrato und Griseida“. Es ist bemerkenswert, daß hier die alte Sage im Sinne der die Individualität erlösenden Kultur der Renaissance zum Gefäß des eignen persönlichen Gefühls gemacht

wurde. Denn der Held des Romans ist Boccaccio selber mit allen Wonnen des Liebesglücks, allen Schmerzen des Abschieds, der Eifersucht, der Verzweiflung über die Untreue der Geliebten, bis er Erlösung im Schlachtentod findet. Nur daß der lebenslustige Erzähler des Decamerone selber nicht alsbald an unglücklicher Liebe starb. Er ertrug vielmehr mit Würde und Geduld den mehrjährigen Hausbesuch des häßlichen mürrischen Griechen Leontius Pilatus, um mit ihm Homer lesen zu können, und ruhte nicht eher, als bis seinem Meister 1357 ein öffentlicher Lehrstuhl für die griechische Sprache und die Erklärung Homers in Florenz errichtet wurde. So wurde nach fast anderthalb Jahrtausenden Homer von neuem einer der Führer der Humanität und des Humanismus, und selbst die Kirche näherte sich ihm. Freilich darf das Bild von der Zerstörung Trojas, das man 1473 auf den Teppichen im Chor einer Kirche zu Trier sah, kaum dahin gedeutet werden. Aber Homer, dem Dante noch den Höllenrand zur Wohnstätte anwies, saß bereits im Beginn des 16. Jahrhunderts, von Rafael gemalt, hochgeehrt im vatikanischen Prachtgemach der Segnatura, in welchem die päpstlichen Gnadenbrevien untersiegelt wurden. Ja der blinde Sänger allein redet auf dem Parnassbilde begeistert laut, während die andern Dichter nur flüstern. Und in dem tiefsinnigen Geist der symbolischen Gemälde dieses Saales wurde unter dem Parnass Alexander d. Gr. dargestellt, wie er Homers Gesänge dem Achill ins Grab legen läßt. Weitherzig wurden, wie auf den andern Bildern des Saales, zu den Aposteln und Kirchenfürsten die heidnischen Philosophen, so hier Apoll und die Musen, Homer und Vergil friedlich gesellt. In der

Malerei der Segnatura prangt der heroische Stil bereits in vollster Blüte. Während wir ihn bei den epischen Dichtern des befreiten Italiens und des befreiten Jerusalems, bei Trissino und Tasso, so sehr sie auf eine Nachahmung Homers bedacht waren, vergebens suchen, kamen die Keime desselben in der Malerei schon viel früher und kräftiger, schon seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts zum Vorschein, in der wachsenden Freude am Nackten, in dem die Detailmalerei vermeidenden Takt und der künstlerisch epischen Ausnutzung der breiten Mauerflächen. Das erkannte schon 1435 Alberti in seinem Buche über die Malerei, wenn er in den Künstlern der neuen Zeit einen dem Geist der Alten nicht nachstehenden Geist fand. Was würde er erst gesagt haben, wenn er die ganze stilvolle Herrlichkeit des ausgereiften Cinquecento geschaut hätte! Verhältnismäßig nur selten und dann nicht immer glücklich wurde von den großen Italienern ein altgriechischer oder gar homerischer Stoff dargestellt, aber derselbe Schwung der Ideen und dieselbe hohe Schönheit der Formen, wie sie das homerische Epos und die attische Tragödie und Bildhauerei adeln, begegnet nach einer Pause von anderthalb Jahrtausenden zum erstenmale wieder in der Malerei der italienischen Renaissance. Wenn nun auch durch sie fast ausschließlich die biblische Welt und die kirchliche Mythologie verherrlicht wurde, so lebte doch selbst inmitten dieser in Michel Angelos und Rafaels Christengott das homerische Zeusideal des Phidias wieder auf, allerdings durch jenen aus der gehaltenen Ruhe in fast stürmische Bewegung versetzt. Viele schöne Nereiden- und andere antike Märchengestalten schmückte Rafael

mit seiner bezaubernden Anmut, nur ein einziges Mal schöpfte er tiefer aus der antiken Heroensage. Denn in der Darstellung einer Feuersbrunst, die Leo IV. in der Nähe der Peterskirche durch das Kreuzeszeichen löscht, brennt eigentlich nicht ein römisches Stadtviertel, der Borgo, sondern Troja, und die einzige Halberfindung der römischen Kaiserzeit, der seinen Vater rettende Aeneas, der dem Meister vielleicht noch aus irgend einem alten Bildwerk bekannt war, taucht hier vor uns auf, aber nicht, wie in der kampanischen Malerei, bewaffnet, sondern nackt. Rafaels Schüler Giulio Romano entwarf dann in hohem, wenn auch übertreibenden und sehr ungleichem Stil im Herzogspalast zu Mantua eine ganze Reihe trojanischer Kriegsszenen.

Vom Glanz dieses großen Stils fiel auch etwas über die Alpen, um Dürers, Vischers und Holbeins edelste Figuren zu verklären. Auch pries in Deutschland ihr Zeitgenosse, der Humanist Eobanus Hessus, Homer als den weitaus größten Dichter aller Jahrhunderte und übertrug die Ilias in treffliche lateinische Hexameter. Doch der berühmteste Philologe dieser Zeit, Julius Cäsar Scaliger, nannte Homer noch ein einfältiges Weib aus dem Volke, wenn man ihn mit der edlen Dame Vergil vergleiche, und namentlich in England spukten jene Dares- und Dictysfabeln von Troja immer weiter und ließen ein Verständnis der Urdichtung nicht aufkommen. Chaucer hatte im romantischen Ritterstil Troilus und Cressida in einem Epos besungen, Caxton die Zerstörung Trojas erzählt und Lydgate in seinem Trojabuche noch einmal alle Sagen dieses Kreises zusammengetragen. Nun wagte sich diese ritterliche

Trojasage sogar auf die Bühne, nun that sogar ein Shakespeare einen Griff in diese ungeheure Masse, aber einen genialen Griff. Briseis, im thessalischen Volksmärchen vielleicht eine ehrenwerte Nymphe, in der homerischen Achilleis eine Geliebte Achills, verriet allerdings schon in einem jüngeren Gesang, dem 20. der Ilias, eine nicht unbedenkliche Vorliebe für Patroklos. Bald Briseida, bald Griseida genannt, brach sie später in der mittelalterlichen Dichtung, wie z. B. in Boccaccios Filostrato, ohne Scheu die Treue. In Shakespeares Troilus und Cressida ist sie zu einer verbuhlten Dirne herabgewürdigt und nähert sich stark der Gattung der Grisette, die von ihr den Namen hat. Arme Briseis! Shakespeares Drama haben die Kritiker bald ins komische, bald ins tragische Fach hinübergezerrt. Coleridge nannte es ein großes historisches Stück im kräftigen Stil Albrecht Dürers, Goethe eine glückliche Umformung der Ilias ins Romantisch-Dramatische, die durchaus nicht eine Parodie oder Travestie sein wolle, sondern den großen heroischen Gegenstand nur mit einem andern Zeitsinn behandle. Heine hielt die Muse dieses Dramas für eine tragische Göttin mit weltverhöhrender Ironie, die hier einmal Spafs machen wolle. Nach andern erklärte sich der Dichter darin gegen die Ritterbücher oder die Überschätzung des Heldentums oder wollte er mit Homer rivalisieren. Gervinus kam wohl der Wahrheit am nächsten, wenn er darin einen dramatischen Schwank sah, der die Krone der Heldensage, die trojanische Mythe, parodieren solle. Man kann dies bestimmter ausdrücken. Von einer Stellungnahme Shakespeares zur Ilias ist ganz abzusehen. Er hatte nicht das ungemeine Glück wie

Boccaccio einen griechischen Schulmeister bei sich zu haben, und auch seines Freundes Chapman Ilias-übersetzung konnte ihm keinen Begriff von der homerischen Poesie geben. Die oben bemerkte Abwendung Boccaccios steigerte sich bei Shakespeare zum Ekel gegen den scheinantiken Heroenbettel des Mittelalters, zu dem die herrliche Sage herabgekommen war. Er hatte andere Vorstellungen vom Heroismus. Hatte er doch gerade ein gewisses heroisches Übermaß in seinen Helden der römischen Geschichte und germanischen Sage, in Coriolan und Caesar, in Lear und Macbeth, zum Anlaß ihres tieftragischen Sturzes gemacht und in Hamlet das von der Reflexion innerlich zerfressene, im Prinzen Heinrich das von einer noch höheren und freieren Intelligenz überbotene Heroentum dargestellt. Troilus und Cressida endlich ist eine beabsichtigte hochkomische und starksatirische Parodie nicht der Ilias, sondern der unabsichtlichen Travestie derselben, der mittelalterlichen Trojasage. Und nun endlich kommt jene späte ungehörige Gestalt der Ilias zu ihrem Recht, Thersites, der hier den ganzen Krieg für Schwindel und Schuftigkeit erklärt und schonungslos die Buhlerei als dessen Stern und Kern aufdeckt. Reißt sich Cervantes in seinem Don Quixote blutenden Herzens von der Ritterherrlichkeit los, so stellt Shakespeare dieselbe, wenigstens diese Sorte derselben, an den Pranger, um sie dem allgemeinen Gelächter preiszugeben. Auch in diesem tollen Stück vollzieht er einen bewußten Bruch mit dem Mittelalter, der notwendig war, wenn die Schönheit des Altertums wieder von der mönchisch-ritterlichen Maske befreit werden sollte. Die Quelle dieser satirischen Richtung lag

ebenfalls in dem Lande, aus dem die edelste künstlerische Auffassung der alten Sagen damals hervorging, in Italien. Hier wurden schon im 16. Jahrhundert allerhand Theaterparodien aufgeführt, wie Ulysses und Circe und das Urteil des Paris, und dann nach Frankreich übertragen, wo sie noch Holberg kennen lernte, der in seinem Ulysses von Ithacia eine Probe davon auf die Kopenhagener Bühne brachte. Vielleicht war er übrigens dabei auch durch den von ihm so hochverehrten Leipziger Professor Thomasius beeinflusst, der in ähnlicher Tonart einen satirischen Roman, die Liebesgeschichte des Aristoteles, verfaßt hatte. Thomasius, der edle Anwalt der armen Hexen und Ketzer, der deutschen Sprache und des Naturrechts, hatte in seiner Nüchternheit so wenig Verständnis für Homer, daß er Hans Sachs hoch über ihn stellte, weil man mehr Artigkeit und Judicium bei ihm fände, als bei Homer. Ganz anderer Ansicht war freilich ein venetianischer Gesandter des 16. Jahrhunderts, Namens Magius, welcher meinte, ein Diplomat dürfe niemals den Homer aus den Händen lassen.

In Frankreich brachten die großen tragischen Dichter mit Vorliebe die antiken Helden und Könige auf die Bühne und darunter zuweilen auch einige homerische, wie Agamemnon, Andromache und manche andere. Wäre nicht der Zwang des Hofes und der Regelbann der aristotelischen Poetik gewesen, so hätten sie sich wahrscheinlich mehr den attischen Tragikern und somit auch dem Geist des homerischen Epos genähert. Aber auch ein Mann wie Fénelon, der für die naive Ländlichkeit der Odyssee wohl Sinn hatte und vom Eumaeus mehr gerührt wurde als von einem

Heros der Kleopatratragedie, benutzte doch in den Abenteuern Telemachs eine Episode der Odyssee nur dazu, um als kluger, echt patriotischer Mentor seinem prinzlichen Zögling ins Gewissen reden zu können, zu einer Zeit, wo unter Ludwigs XIV. Pracht- und Ruhmliebe das französische Volk dahinsank. Im Stil eines romantischen Ritterromans übersetzte Pope im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts den Homer sehr willkürlich ins Englische und dann Lamotte die Ilias ins Französische. Homer wurde nun in Westeuropa zuerst weiter bekannt, in Frankreich aber noch außerdem dadurch, daß die Behauptung Lamottes, die alten Schriftsteller hätten ebenfalls ihre Fehler gehabt und erreichten in manchen Vorzügen die neueren keineswegs, einen heftigen Kampf zwischen den sogenannten „Antiken“ und „Modernen“ entzündete. Aber er drehte sich durchweg um nebensächliche Einzelheiten, wie z. B. um die Gleichnisse. Von neuem trat auch aus dieser litterarischen Fehde die Thatsache hervor, daß den Gelehrten, insbesondere aber den eigentlichen Philologen, den eigentlichen Geist Homers oder der homerischen Poesie zu erfassen, viel schwerer fiel als manchen andern Leuten. Hervorragende Feldherrn und Staatsmänner, deren Seele etwas Heroisches hat, Maler und Bildhauer, deren Auge unter den Worten die großen Linien der Komposition zu erkennen weiß, sind auch in Frankreich viel tiefer und früher von seinem Genius entzückt worden als jene. Wie einst Alexander, Aemilius Paullus und der jüngere Scipio, waren im 17. Jahrhundert nach Boileaus Zeugnis die Condé, Conti und Turenne von der Ilias weit mächtiger ergriffen als irgend welche Gelehrte, und der Bildhauer Bouchardon, ein Zeitgenosse Winckelmanns,

glaubte beim Lesen der Ilias um 20 Fufs zu wachsen. Und schon spielt Voltaire, der doch so wenig von antiker Poesie und insbesondere vom antiken Epos verstand, dafs er dessen Geist in der Henriade ver-
hunzte und in der Pucelle schändete, mit überlegenem Scharfsinn über die homerische Dichtung das kecke, aber treffende Bonmot aus: „Malheur à qui l'imiterait dans l'économie de son poëme! Heureux qui peindrait les détails comme lui!“

10. Kapitel.

Homer in der neuen Heimat.

Den Deutschen war es vorbehalten, die homerische Poesie wissenschaftlich tiefer zu ergründen und künstlerisch und dichterisch lebendiger und wahrhaftiger zu erneuern, als irgend ein anderes Volk es gethan. Aber wie viele Wege zu diesem Ziele mußten erst eingeschlagen und gebahnt und wie viele als Irrwege wieder aufgegeben werden! Und wenn die deutsche Malerei und Dichtung vielleicht schon die edelsten Früchte von der neuen Erkenntnis Homers gepflückt haben, so hat die Wissenschaft jedenfalls noch nicht das Rätsel seiner Erscheinung völlig gelöst.

Im Jahre 1745 nahm der 21jährige Klopstock von der kursächsischen Fürstenschule Pforta in einer Rede Abschied, welche die Verfasser von Heldengedichten für die höchsten Dichter und unter ihnen Homer für den größten erklärte. Denn dieser sei in seiner Pracht ganz natürlich und einfach, er umarme zärtlich die Natur in ihrer ganzen Schönheit und Liebenswürdigkeit als eine geliebteste Schwester. Nicht Homer schlummre zuweilen, wie Horaz gesagt, sondern seine Leser träumten, wie er mit Pope behauptete. Aber eins fehle dem Homer, wie dem Vergil; sie seien verblendet durch die Religion der Heiden. Milton

aber streite mit Homer um den Vorzug der Vortrefflichkeit und folge den hohen Spuren der heiligen Schriftsteller von ferne nach. Ihn bittet Klopstock, nicht über seine Kühnheit zu zürnen, daß er sich an einen noch größeren und herrlicheren Stoff, als jener gewählt, zu wagen gedenke. Schon trug der Jüngling den Messias in seinem Herzen, und im nächsten Jahre drängte sich ihm als der einzige des Messias würdige Vers der homerische Hexameter auf. Durch dieses Versmaß, die Größe des Gegenstands, die Kühnheit des Plans und durch das stolze Bewußtsein von der hohen Aufgabe der deutschen Dichtkunst näherte sich Klopstock dem großen Stile des homerischen Epos. Aber die mehr leidende oder doch mehr innerlich, als äußerlich handelnde, zwischen Gott und Mensch schwankende Natur des Herrn eignete sich nicht zu einem epischen Helden, der eine sinnenfällige, rein menschliche Lebenskraft auf dem festumrissenen Boden der Wirklichkeit entfalten muß. Dogmatisch gewagt und künstlerisch verfehlt war außerdem die nach antikem Muster unternommene Herabziehung der verschwommenen überirdischen Gestalten des Evangeliums in die irdischen Begebenheiten, der Engel als Boten Gottes und Hüter der Jünger und Satans, ja aller himmlischen und höllischen Heerscharen, Adams und Evas, der Seelen der Väter und sogar der Seelen der künftigen Geschlechter. Endlich machte die Gemütsbewegung des von dem Erlösungsgedanken so tief ergriffenen Dichters seine Messiade zu einem Riesendithyrambus, der mit seinen lyrischen Betrachtungen und seinen Jubelrufen stimmungsvoll fast wie ein Oratorium wirkt und so den schroffsten Gegensatz zu

einem echten, stetig dahinfließenden, handlungsvollen, plastisch zeichnenden Epos bildet.

Unsere klassische Litteratur sollte auch Homer gegenüber ihr eigentümliches Entwicklungsgesetz nicht verleugnen; sie gelangte auch hier erst durch die Theorie zu einer freieren Praxis. Während Friedrich d. Gr. seinen siebenjährigen Kampf im höchsten Stile des modernen Heroentums durchkämpfte, reiften in der Stille zwei kritisch- historische Werke heran, die den höchsten Stil des antiken Heroentums, wie ihn die griechische Kunst offenbarte, dem Bewußtsein weit näher brachten als der Messias. Das eine entstand fern auf den sieben Tiberhügeln, Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums; das andere mitten unter den Kanonendonnern jenes Kriegs in Breslau, Lessings Laokoon. Eine lange mühselige Pilgerfahrt war es, die Winckelmann zurückzulegen hatte, bevor er das Ziel seiner Wünsche, die ewige Stadt, begrüßen konnte. Ein armer Schuhflickerssohn, wühlt er in seiner Knabenzeit aus den öden Hünengräbern der altmärkischen Heide die kümmerlichen Denkmäler unsrer Vorzeit, allerhand brockfällige Urnen, aus. Mit einem kahlen Theologenzeugnis verläßt er die Universität, um in ein Schulmeisterleben zu treten, in welchem er noch über sein 30. Lebensjahr hinaus sich an Freitischen ernähren muß. Aber über den grindigen Köpfen seiner ABCschützen betet er voll Schönheitssehnsucht Gleichnisse aus dem Homer. Es gelingt ihm eine bescheidene Privatstellung in der Nähe Dresdens zu bekommen, dreimal in diesem Winter liest er das göttliche Werk Homers. Dazu findet er in der Dresdener Galerie Michel Angelo, Rafael und Poussin auf dem einzigen Weg zur Gröfse,

nämlich dem der Nachahmung der Alten, und aus der sixtinischen Madonna atmet ihm bereits die Gröftheit, edle Stille und Einfalt des griechischen Stils entgegen. In heißem Herzensstreit wirft er seinen evangelischen Glauben hin, um durch den Übertritt zur katholischen Kirche sich den Eingang in das Heiligtum der Kunst in Rom zu erzwingen, und da Pfarrer und Maler an ihm einmal verdorben, in der Erkenntnis der Schönheit seinen Lebensberuf erfüllen zu können. In seinem 38. Lebensjahre 1755 trifft er in Rom ein, 1763 wird er Präsident der Verwaltung aller römischen Altertümer, 1768 fällt er in Triest unter dem Dolche eines Raubmörders. Unter seinen Zukunftsplänen war der schönste und kühnste die Ausgrabung Olympias. Aber obgleich er weder die Schätze, welche deutsche Hand erst ein Jahrhundert später der elischen Erde entreißen sollte, noch die des Parthenon, überhaupt kaum irgend welche Schöpfungen der ersten Blütezeit der griechischen Bildhauerei kannte, so hatte er doch schon den Geist derselben ahnend erfaßt. Manche Stellen seiner Geschichte klingen wie platonische Hymnen auf die höchste Schönheit. Die Schönheit ist ihm in Gott, dem durch den Begriff der Einheit und Unteilbarkeit von der Materie unterschiedenem Wesen. Sie ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, der sich ein Geschöpf nach dem Ebenbilde der im Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur zu zeugen sucht. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig und eben dadurch harmonisch. Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, so wie es durch dieselbe alles wird, was wir

wirken und reden. Denn was in sich groß ist, wird, mit Einfachheit ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeschränkt oder verliert von seiner Größe, wenn es unser Geist wie mit einem Blick übersehen und messen und in einem einzigen Begriffe einschließen und fassen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellt es sich uns in seiner völligen Größe vor, und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhaben. Die hohe Schönheit bedarf nur großer Linien, die Farbe vermag nur höchstens ihre Formen zu erheben, etwa wie durchsichtiges Glas den Geschmack des Weins durch dessen Farbe zwar lieblicher macht als die kostbarste goldne Schale, aber nicht ändert. Solche Schönheit kann nur erzeugt und auch genossen werden in einer stillen und von allen einzelnen Bildungen abgewandten Betrachtung der Seele. In der Höhe der Ideen, in der Strenge der Zeichnung, in der vollkommenen Übereinstimmung der Teile und einem erhabenen, von Empfindlichkeit freien Ausdruck der Stille ruht die Schönheit des hohen Stils, der mehr das wahrhaftig Schöne, als das Liebliche sucht. Bilder solchen Stils schufen in der Bildhauerei Phidias und Polyclet, in der Dichtung Homer, der fortwährend Bilder malt, während die nordischen Dichter durch Bilder reden, aber wenig Bilder geben. Die Figuren des hohen Stils verhalten sich zu denen des späteren schönen Stils, wie die Menschen aus der Heldenzeit Homers zu den gesitteten Athenern der perikleischen. Schon enthüllt sich ihm, wenn er die Reihenfolge der 4 Stile, des ältesten, des hohen, des schönen und des nachahmenden feststellt, das noch heute giltige Ent-

wicklungsgesetz der Bildnerei. An der Hand Homers steigt er zu einem Gipfel empor, von dem herab er das gelobte Land der Schönheit bereits weithin überschaut. Doch das Entwicklungsgesetz der epischen Kunst, wie es in der homerischen Dichtung sich entfaltet, blieb ihm verborgen. Galten ihm doch wie allen andern Homerforschern vor Wolf Ilias und Odyssee als Werke eines einzigen Dichters.

Hob Winckelmann die tiefe Verwandtschaft der homerischen Poesie und der altgriechischen Bildnerei hervor, so stellte nun Lessing an ihn und Moses Mendelssohn anknüpfend gerade die Unterschiede der dichtenden und bildenden Kunst scharf einander gegenüber. Lessing hatte dieselbe unbegrenzte Ehrfurcht vor Homer wie Winckelmann, er sah in ihm nicht nur das Muster aller Muster, er meinte sogar, eher liefse sich dem Herkules seine Keule abringen, als dem Homer auch nur ein Vers. Ihn verdroß die ewige, alle Eigenart unheilvoll vermischende Vergleichung von Poesie und Malerei, und für den Kampf gegen diesen Unhold holte er seine furchtbarsten Geschosse aus der homerischen Dichtung, zumal der Ilias. Seinen Hauptsatz, daß die auf den Gebrauch von Figuren und Farben im Raume angewiesene Malerei Körper darzustellen habe und in dem Nebeneinander ihrer Komposition nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen könne, während die Poesie, durch artikulierte Töne in der Zeit wirkend, Handlungen darstellen und in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen könne, diesen Satz findet er vollkommen durch die Praxis Homers bestätigt. Eine ganze Galerie von Gemälden sieht

er mit Recht in den berühmten Versen des 1. Iliassangs:

Chryses flehete laut, ihn hörte Phoebus Apollon,
Und von den Höh'n des Olympos enteilet er zürnenden Herzens,
Auf der Schulter den Bogen und wohlverschlossenen Köcher.
Laut erschollen die Pfeil' an der Schulter des zürnenden Gottes,
Als er einher sich schwang; er wandelte düsterer Nacht gleich,
Setzte sich drauf von den Schiffen entfernt und schnellte den
Pfeil ab.

Graunvoll aber erklang das Getön des silbernen Bogens.
Nur Maultier' erlegt' er zuerst und hurtige Hunde,
Doch nun gegen die Leute das herbe Geschofs hinwendend
Traf er, und rastlos brannten die Totenfeuer in Menge.

Aber ebenso sehr wie diese Schußbeschreibung der Achilleis bewundert er die folgende Darstellung des Pandarosschusses in der Hektoreis:

Schnell entblößt er den Bogen, geschnitzt von des üppigen
Steinbocks

Schönem Gehörn, dem er selber die Brust von unten getroffen,
Als er dem Felsen entsprang. Am gewählten Ort ihn erwartend,
Zielt' und durchschofs er die Brust, daß rücklings am Felsen
er hinsank.

Sechzehn Handbreit ragten empor am Haupte die Hörner.
Solche schnitzt' und verband der hornarbeitende Künstler,
Glättete alles genau und beschlugs mit goldener Krümmung.
Den nun stellt' er geschickt, nachdem er ihn spannt', auf die Erde
Angelehnt, und mit Schilden bedeckten ihn tapfere Freunde,
Daß nicht zuvor erstürmten die streitbaren Männer Achaias,
Eh' er gefällt Menelaos, den streitbaren Fürsten Achaias.
Jetzo des Köchers Deckel eröffnet' er, wählte den Pfeil dann
Ungeschnellt und gefiedert, den Urquell dunkeler Qualen.
Eilend ordnet' er nun das herbe Geschofs auf der Senne;
Und er gelobt' Apollon, dem lykischen Bogenberühmten,
Eine Dankhekatombe, der Erstlingslämmer zu opfern,
Wann er zu Hause gekehrt in die heilige Stadt Zeleia.
Und dann zog er die Kerbe zugleich und die Nerve des Rindes,

Dafs die Senne der Brust annaht' und das Eisen dem Bogen.
Als er nunmehr kreisförmig den mächtigen Bogen gekrümmet,
Schwirrte das Horn und tönte die Senn' und sprang das
Geschoß hin,
Scharfgespitzt, in den Haufen hineinzufiegen verlangend.

Lessing lobt hier den Dichter, weil wir bei ihm entstehen sehen, was wir beim Maler nicht anders als entstanden sehen können, und weil jeder Augenblick vom Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles gemalt ist und alle diese Augenblicke so nahe und doch so unterschieden angenommen sind, dafs, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte. Und endlich preist er in der Beschreibung des Schildes Achills den Kunstgriff des Dichters, das Ruhende in ein Fortschreitendes zu verwandeln. Auch für uns hat jede dieser drei Schilderungen ihre eigentümlichen Schönheiten, und wir erkennen bald, dafs ihre Verschiedenheiten zum Teil durch die Verschiedenheit des Gegenstandes bedingt sind. Es handelt sich in der Achilleis um die Strafe, die ein Gott mit einer Waffe vollzieht, in der Hektoreis um den Verrat, den ein Mensch mit einer gleichen Waffe ausübt, und in der dritten Scene um die Herstellung einer Waffe durch eine Gottheit. Es ist selbstverständlich, dafs an den ersten beiden Stellen mehr die Handlung, also etwas echt Episches, betont wird, an der letzten die Beschreibung des Gegenstandes die Hauptsache ist. Dort durfte die Beschreibung des Gegenstandes nur Nebensache sein, um den Fortgang der Handlung nicht zu unterbrechen, hier konnte die Handlung kaum zu ihrer Geltung kommen, wenn nun der Dichter einmal auf das Einzelne

des Gegenstandes einging. In der ersten Scene sind die epischen Kunstbedingungen vollständig erfüllt, nur ein paar wirksame Züge der Waffe sind hervorgehoben und selbst diese zum Teil in Handlung verwandelt, alles andere ist fortreissende epische Aktion eines Gottes, die nach Göttersitte von einem Hauptmoment zu einem andern über alle kleinen hinwegspringt und unaufhaltsam auf ihren Höhepunkt losstürmt. Es ist aber nicht bloß die hohe Sitte der Götter, sondern auch die hohe Art des Stils, das Nebensächliche als untergeordnet nur anzudeuten oder auch als störend fortzulassen, wie es Lucian auch von der echten Geschichtserzählung verlangt und allerdings von dem großartigen Homer überall ausgeführt findet. Diese Darstellungsart regt ja auch unsere Einbildungskraft durch die Züge der Handlung so schöpferisch zur Mitthätigkeit auf, daß wir selber in unserem Geist freudig rasch die Lücken ergänzen. Auch in der zweiten Scene ist die schöne Steigerung gegen den Schluß hin unverkennbar und namentlich der Schlußakt voll Spannkraft. Aber der Dichter schickt eine Vorgeschichte des Bogens voran, die durch viele fremde Züge zerstreuend von der Handlung ablenkt, so daß wir die Hauptsituation fast aus dem Auge verlieren. Auch wird jener kleine Moment so gewissenhaft vorgetragen, daß wir fast übersättigt werden, daß unsere eigene Phantasie nichts zu thun hat und einschläft. Statt einer Galerie in sich zusammenhängender großer Gemälde haben wir eine Reihe von Momentaufnahmen vor uns, statt der großen Umrisse des hohen Stils eine fast kleinlich genaue Detailzeichnung, die naturalistisch sich bemüht den Schein der Wirklichkeit wiederzugeben. Dieser

Stil hat neben jenem seine volle Berechtigung, wie das Genrebild neben dem Freskogemälde, wie Zeuxis neben Polygnot, wie der kurze Wellenschlag eines Binnenmeers neben den langen Wogen der hohen See. Aber schwerlich fallen beide Stile in dieselbe Zeit oder gehören einem und demselben Dichter an, denn nur moderne Künstler haben ausnahmsweise so verschiedenartige Richtungen in sich zu vereinigen gewußt. In früheren Perioden aber ist eine ganz verschiedene Technik und Behandlung künstlerischer Aufgaben nur aus der Verschiedenheit der Personen und der Zeitalter erklärbar. Noch viel weiter aber steht von jenen beiden Stilmustern die Schildverfertigung ab. Aller Aufwand ihrer beschreibenden Kunst kann den Fehler der Wahl eines völlig unepischen und noch dazu für den weiteren Verlauf des Epos völlig überflüssigen Stoffes nicht verdecken. Die hie und da eingestreuten Worte „Darauf schuf er“ und die auf den wohlgeordneten Feldern dieser Phantasiewaffe sich entfaltende Fülle des Lebens tilgen in uns nicht das Unbehagen, mitten in einer Aktion, deren Losung das Vorwärts zu höchster Leidenschaft entflammter Menschen ist, vor ein ruhendes, totes Schildrund festgenagelt zu sein. Die hohe Historie ist hier unter die Stufe des frischen Genres in ein müßiges Stillleben hinabgesunken. Und wenn der Satz: „Andere Zeiten, andere Stile“ wahr ist, so ist auch seine Umkehr wahr „Andere Stile, andere Zeiten“. Lessing bleibt, wie Macaulay ihn nannte, der scharfsinnigste Kritiker der Welt; alle bisherige Kritik wurde, wie Goethe sagte, nach dem Erscheinen des Laokoon weggeworfen wie ein abgetragener Rock. Noch heute stehen mehrere der hier zuerst auf-

gestellten Stilgesetze der verschiedenen Künste ebenso fest wie die großen Dramenregeln seiner Hamburgischen Dramaturgie. Aber für die Landschafterei und Porträtmalerei hatte Lessing keinen Sinn, und weder das Wesen der Lyrik, noch das des Epos, zumal das der epischen Komposition, war ihm aufgegangen, und vollends mußte ihm die historische Entwicklung desselben verschlossen sein.

Wie Lessing an Winckelmann und Mendelssohn, knüpfte Herder an Lessing und Hamann an. Außerdem schien ihm besonders der Schotte Blackwell das Verständnis Homers sehr zu erleichtern. Dieser hatte schon 1735 Homer für einen weitgewanderten Stegreifsänger erklärt, der im glücklichen Ionien zu einer Zeit des Übergangs von der Barbarei zur Kultur geboren war. Homer gehörte nach Blackwell einer kriegerischen Bevölkerung an, nährte seine Phantasie durch weite Reisen, holte seine Mythen aus Ägypten und andere Weisheit von der delphischen Priesterschaft und war genau mit der Geschichte des trojanischen Kriegs bekannt. Trotz alledem war ihm Homer ein Naturdichter. Herder rief in seinen Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur nach einem andern Winckelmann, der den Tempel der griechischen Weisheit und Dichtkunst so eröffne, wie dieser den Künstlern das Geheimnis der Griechen von ferne gezeigt habe, und in der Beantwortung der von Blackwell aufgeworfenen Frage: „Welch ein Zusammenfluß natürlicher Ursachen konnte den einzigen Homer hervorbringen?“ sah er den Schlüssel zum Homer. Herder suchte also in Lessings rein ästhetische Kritik die historische Betrachtung hineinzuleiten. Homer sollte als ein Barde

voriger Zeiten für seine Zeit beurteilt werden, als ein des Schreibens unkundiger, in einer sinnlichen Volkssprache dichtender Marktsänger, der genau auf dem Punkte gestanden, wo Natur und Kunst sich in der Poesie vereinigten. In den kritischen Wäldern bezeichnete Herder als die Quellen, aus denen er denke, Homer und die menschliche Seele und ging nun tiefer auf Lessings Laokoonssätze ein, besonders diejenigen, die den Pandaruschuß und den Achillschild betrafen. Er meinte, Homer schreite nicht von Punkt zu Punkt fort, um uns durch die Reihenfolge ein Bild des Ganzen zu geben, sondern weil er als epischer Dichter in Handlungen fortschreiten müsse und als solcher sich immer Zeit nehmen könne, so viel Eigenschaften seines Gegenstandes anzuführen, als auf unsere Phantasie energisch zu wirken vermöchten. Um die Stärke des dem Menelaos so gefährlichen Bogens und des Schildes deutlich zu machen, daher die lange Geschichte dieser Waffen. Mit der Hypothese von Kunstgriffen, die der Dichter nach Lessing angewandt haben solle, um das Nebeneinander der Schilderung zu vermeiden, komme man zu dem großen Vorwurf, daß Homer doch eigentlich aus dem Ton gefallen sei. Herder fühlte hier schon leise die Stilunterschiede des Epos heraus, wenn er dies Gefühl auch noch von sich abwehrte. Er beachtete auch viel sorgsamer als Lessing die Stilunterschiede der verschiedenen Dichtgattungen. Er milderte die Härte der Lessingischen Ästhetik durch Anerkennung der Gleichberechtigung des Modernen. Der epische Ton Homers sei nicht das Gesetz der ganzen Dichtkunst, und weil Homer nichts als fortschreitende Handlungen brächte, darum seien doch diese nicht der ausschließliche

Gegenstand der ganzen Poesie. Herder erweiterte die ästhetische Betrachtung, wenn er sie auch nicht gerade verschärfte. Er hob das historische Moment mit Recht mehr hervor. Wie Hamann bereits vom Hauch der esthnischen und litauischen Volkslieder angeweht, suchte er auch in der homerischen Dichtung das Volkstümliche auf. Homer war ihm deshalb später der größte Volksdichter, der aus alten Sagen sang und zwar im Hexameter als der Sangesweise der griechischen Romanze. Herder ahnte also die Bedeutung der Vorgeschichte des homerischen Epos. Eine ähnliche Richtung, wie er, verfolgte der vom Göttinger Professor Heyne und noch heute in Deutschland so überschätzte Engländer Wood. Dieser hatte allerdings vor den Deutschen den großen Vorzug voraus, mit dem Homer in der Hand die Küsten von Troas bereist zu haben. Nicht nur die Felsen und Thäler, sondern auch die Wälder und Wiesen, die Homer erwähnt, glaubte er dort wiedererkennen zu können, und mit Glück wies er nach, wie treu der Dichter die auf den ionischen Gewässern hausenden Winde geschildert habe. Aber in seinem ästhetischen Urtheil kam Wood doch kaum über Blackwell und Herder hinaus. Homer war ihm ein Maler der Natur und der menschlichen Leidenschaft und dazu ein verdienter Geschichts- und Sprachlehrer, dessen Witz er grob, dessen Sinnlichkeit in den Liebes-scenen er brutal, aber ganz natürlich fand, weil die menschliche Gesellschaft damals eben erst aus dem rohen Naturzustand herausgetreten wäre. Die Ilias hielt Wood für ein etwa ein halbes Jahrhundert nach Trojas Belagerung verfaßtes Tagebuch eines Sängers. Goethe freute sich dieser realistischen Auffassung, die

in den homerischen Gedichten nicht mehr ein aufgedunsenes Heldenwesen, sondern die abgespiegelte Wahrheit einer uralten Gegenwart sehe. Doch den von Wood stärker als von irgend einem andern zuvor betonten Zusammenhang der Dichtung mit der Natur sollte der Deutsche selber bald viel tiefer empfinden, und nicht Wood, den er erst 1772 in Wetzlar kennen lernte, sondern Herder war es, der ihm schon 1770 in Straßburg den Sinn für Homer, Shakespeare und das deutsche Volkslied aufschloß, die drei Schutz- und Lebensgeister unserer klassischen Litteratur. In dem umfassenden Geiste des jungen Goethe trafen damals die beiden Grundströmungen aller neueren Bildung und Kunst zusammen, die antike und die germanische, um bald wie Zwillingsflüsse neben einander herzulaufen, bald sich einander zu verdrängen, bald sich zu einem Gesamtstrom harmonisch zu vereinigen. Homer und Shakespeare, Pindar und Hans Sachs, Prometheus und Faust, Rafael und Erwin von Steinbach stritten am Oberrhein um Goethes Künstlerseele. Homer gehörte zu seinen Lebensführern. Schon den Knaben bezauberten die Iliashelden in der alten von Loenschen Prosaübersetzung trotz der schlechten Kupfer, auf denen sie im Schmuck französischer Theaterkrieger dargestellt waren. Herder machte ihm in Straßburg Homer und Shakespeare als Naturdichter und höchste Muster aller Zeiten deutlich. Ins Sesenheimer Pfarrhaus nahm er die alten griechischen Gesänge mit, um sich und seine Friederike daran zu laben. Aber aus der ersten Fassung seines Götz von Berlichingen 1771 und seinem etwa gleichzeitigen ersten Faustentwurf in Prosa geht hervor, wie Shakespeare damals mehr bei ihm galt als Homer.

Ja Herder fürchtete sogar 1772, Shakespeare habe Goethe ganz verdorben, und der jugendliche Dichter machte nun auch gehorsam die Griechen zu seinem einzigen Studium und zwar zuerst Homer. Er schmolz den ältesten Götz ein, reinigte ihn von seinen Schlacken, versetzte ihn mit neuem edleren Stoff und goß ihn um. Homers Götter und Helden, Bilder und Gleichnisse waren immer um ihn. Er verspottete übermütig den zahmeren Wieland, weil diesem die Götter Homers zu groß seien. Glitt er dagegen auf Schlittschuhen über die Eisbahn des Mains herrlich dahin, so verglich er sich mit Hermes, wie er in der Odyssee auf göttlich strahlenden Sohlen mit dem Hauche des Windes einherfuhr. Erwachend betete er zu den Musen im heiligen Morgenglanz und las Andacht liturgischer Lektion im heiligen Homer, bald von der Thränenwut der Patrokloschlacht, bald von der Seligkeit, die Mars neben der Liebesgöttin genoß, ergriffen. Doch im Werther wogt die Stimmung viel stärker auf und ab und die unsrige mit ihr. Wir hoffen Genesung für den Helden, so lange noch der Wiegengesang der Odyssee sein brausendes Herz einlullt. Aber mit den schwermütigen Klängen des Ossianischen Abendsternliedes stiehlt sich unheilbares Leid hinein. Zuweilen gestaltet Goethe die homerischen Bilder in schönster Freiheit um, so daß wir kaum mehr an die Urform erinnert werden. Als Achill sich zur Rettung seines toten Freundes erhebt, umkränzt ihn die Göttin Athene mit Goldwolken, indem sie die troddelreiche Aegis um ihre Schulter hängt. So fleht Goethe im Jahre 1776, als er durch den Winterschnee die Harzberge hinaufsteigt, um einen durch unglückliche Liebe zum Menschenhaß

Verbitterten zu retten, die Liebe an, ihren Dichter in Goldwolken zu hüllen und ihm durch die Furten mit der dämmernden Fackel zu leuchten. Indem Nebel die Berge am Thunersee, den er mit seinem Herzog befährt, verhüllt, nimmt er die Odyssee zur Hand, um die Vorbeifahrt an der Sireneninsel vorzulesen. Aber erst jenseits der Alpen, je weiter er nach Süden kam, desto mehr überwältigte ihn Homer.

Eine Halle in Foligno mit ihrem auf der Erde brennenden Feuer gemahnte ihn an eine homerische Haushaltung, Rafaels vatikanische Gemälde muteten ihn wie eine zum Teil verloschene homerische Handschrift an, der Kopf der Juno Ludovisi aber, seine erste Liebschaft in Rom, beglückte ihn wie ein Gesang Homers. Als er nun vollends Siciliens herrliche Felsen- und Gartengestade erblickte, da begriff er ganz die unsägliche Natürlichkeit, Reinheit und Innigkeit der homerischen Beschreibungen und Gleichnisse, den ganzen Glanz der Odyssee. Wie er, der Fremdling, in den Garten an der Rhede von Palermo, die das schönste Vorgebirge der Erde, der Rosalienberg, überschaut, den Fuß setzte, da wurde ihm dieses Paradies zum Zaubergarten des Alcinous, den der an die Phaeakenküste geworfene Odysseus betrat, und das poetischste Reisemotiv der Odyssee, die Rührung eines weiblichen Gemüts durch die Ankunft eines Fremden, bemächtigte sich seiner Einbildungskraft. In das griechische Mädchenherz der Nausikaa, die Alcinoustochter, die freundliche Wirtin des Odysseus, senkte er das vollere deutsche Gemüt, sie wuchs ihm zur Heldin einer Tragödie heran. Ihre unwillkürlich gestandene Neigung zum Fremdling, dem Mann einer andern, die der alte

Homeride nur im harmlosen Keimen zeigt, flammte nun zu einer unstillbaren Leidenschaft empor, die sie nach dem Abschied des Geliebten in den Tod trieb. Goethes Genius war zu modern bewegt, um sich hier mit einem schlichten Homeridenepos zu begnügen; er war aber auch zu weit, um nach antiker Dichterart auf seinem Stoff zu beharren. Unversehens war, wie er meldet, der Garten des Alcinous verschwunden, ein Weltgarten hatte sich vor ihm aufgethan, denn in diesem Garten von Palermo rifs ihn das Problem der Urpflanze, das den Darwinismus so mächtig ankündigte, von der rührenden Mädchengestalt auf immer los. Aber doch nicht ganz. Züge der Nausikaa scheinen in Hermann und Dorothea hinüberzuspielen. Hier ist Sie die Fremde, die gleich beim ersten Erblicken in all ihrer Verlassenheit den Bürgersohn fesselt und in einem deutschen Baumgarten das erste schüchterne Liebesgeständnis des einheimischen Jünglings vernimmt. Aber gleich als ob er künftige Schmerzen in ihrer poetischen Verklärung vorahnte, meinte Goethe in einem Briefe an Schiller aus dem Jahre 1798, daß die unmittelbare Erfahrung vielleicht zu Situationen Anlaß gäbe, die noch Reiz genug hätten, nämlich um ein Reisemotiv, wie das der Nausikaa, auch nach der homerischen Schilderung noch unternehmen zu dürfen. Zehn Jahre später gab Minna Herzlieb dem in Jena einkehrenden Gaste solchen Anlaß, und die Nausikaa taucht jetzt, von den eigensten Herzensstürmen des Dichters umtobt, in dem zarten Bild der Ottilie der Wahlverwandtschaften wieder auf, die den Gatten eines andern liebt und sich selber den Tod giebt. Der Alcinousgarten von Palermo verwandelt sich in

den grünen deutschen Park, und das phäakische Heidenkind verklärt sich zu einer Heiligen. Sie erhält den Namen der elsässischen heiligen Ottilie, die Goethe seit seinem Straßburger Aufenthalt lieb geworden war, und verschmilzt mit der heiligen Rosalie, die in einer Kapelle über jenem Paradies von Palermo ruht. Diese vielbesuchte Befreierin von Krankheit sah Goethe bei seinem Besuch wie eine schöne Schläferin unter Lampenschimmer von einem Engel bewacht daliegen. So umfängt in den Wahlverwandtschaften eine Kapelle die von Kranken aufgesuchte Ottilie in einem fortdauernd schönen, mehr schlaf-, als totenähnlichen Zustand, von einer Lampe beleuchtet und ihrer Dienerin behütet.

Aber schon früher, einige Jahre nach seiner italienischen Reise, sollte Goethe in Deutschland noch viel tiefer von Homer ergriffen werden als dort im Süden und mit ihm ein großer Teil der gebildeten Welt. Die homerische Poesie erlebte eine neue Wendung ihrer Schicksale. Jener Professor Heyne, dessen Hauptstudium Homer war, wirkte als der erste neue Humanist und ästhetische Philolog durch seine Göttinger Vorlesungen weit über den Kreis der Fachgenossen hinaus. Zumal wurden mehrere Mitglieder und Freunde der Göttinger Dichtergesellschaft, des Hainbundes, durch Heyne zu glühender Homerschwärmerei begeistert. Bei ihrer Ankunft in Göttingen rühmten sie sich schon, wenn der eine 100, der andere 300 Verse Homers mit dem Lexikon lesen konnte. Bald aber erwachte in ihnen die kühne Begierde, die homerischen Gesänge in eine schöne deutsche Form zu übertragen. Bürger wählte den jambischen Vers. Aber obgleich er von Goethe unterstützt wurde und mit Homer

wie Israel mit Engelskräften rang und sprach: „Dich laß ich nicht, du sei'st denn mein. Ich komm', ich komme dir!“, so trat er von seiner kraftvollen, balladenartig gefärbten Übersetzung doch später zurück. Im Jahre 1778 erschienen von ihr nur erste Versuche, aber gleichzeitig die nicht sehr sorgfältige und dithyrambische Iliasübersetzung des Grafen Friedrich Leopold von Stolberg und die trockne Homerübersetzung des alten, fast schon vergessenen Bodmer, beide in Hexametern. Doch erst der Enkel eines meklenburgischen Freigelassenen, J. H. Vofs, versetzte sich mit seinem ganzen Wesen in die Welt Homers. Homer war bei ihm, wenn er im Wandsbecker Gehölz dem Lerchengesang lauschte oder in Flensburg in der Küche bei seiner Braut Ernestine stand. Dicht vor seiner Vermählung im höchsten Bräutigamsglück übertrug er die Nausikaagesänge, weswegen ein feiner Geschmack in diesen eine „eigenartige Lieblichkeit“ verspürt. Alles, was er an Jugendfrische, Wärme und Darstellungskraft damals besaß, widmete er dem Homer, und nach vielen Subskriptionsmühsalen erschien endlich 1781 die erste deutsche und zugleich echt homerische Odyssee, ein unsterbliches Werk der deutschen Litteratur. Noch 1881 feierten die Bewohner der Haderer Marsch das Gedächtnis dieser Arbeit ihres alten Otterndorfer Rektors. Von 1781 an griff die Bewunderung Homers in Deutschland immer weiter um sich. Da fuhren die Prolegomena d. h. die Einleitung zu einer Iliasausgabe, die ein Schüler Heynes, der Hallenser Professor Friedrich August Wolf, 1795 veröffentlichte, wie eine Bombe unter die Homer verehrer. Wolf sprach darin die Ansicht aus, der allgemeine Gebrauch der Schrift reiche nicht über

Solon hinaus. Daher müßten die viel älteren, aus dem 9. Jahrhundert v. Chr. stammenden homerischen Gedichte im Gedächtnis entworfen sein und zwar von verschiedenen Dichtern, dann mit mancherlei Änderungen durch die Rhapsoden verbreitet und auch nach ihrer Aufzeichnung noch vielfach verbessert worden sein. Ja die gegenwärtige einheitliche Gestalt der Ilias und Odyssee sei erst dem athenischen Tyrannen Pisistratus und seinen Genossen im 6. Jahrhundert zu verdanken. Die Grundgedanken Wolfs waren eigentlich nicht ganz neu. Schon vor ihm war die schriftliche Aufzeichnung bezweifelt, schon vor ihm, ja schon im Altertum, hie und da die spätere Zusammensetzung der homerischen Epen aus verschiedenen ursprünglich nicht zusammengehörenden Gesängen behauptet worden. Aber was früher als gelegentlicher Einfall ausgesprochen war, wurde von Wolf mit umfassender Gelehrsamkeit und bedeutendem Scharfsinn bestimmt formuliert und begründet. Wolfs Schrift machte auf das damalige so durch und durch litterarische Zeitalter Deutschlands einen ungeheuren Eindruck. Homer, dessen Ansehen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gestiegen war, der wie ein unumschränkter Dichterkönig über der Weltlitteratur stand, wurde plötzlich von seinem Thron gezogen und statt seiner Monarchie eine Vielherrschaft eingeführt. Eine ganz neue, allerdings noch wenig verständliche Anschauung des Epos, seines Werdens und seiner Entwicklung, kündigte sich an. Goethe brachte damals einen begeisterten Trinkspruch auf Wolf aus, der die Neueren vom Namen Homers befreit und in die vollere Bahn gerufen hätte. Schon hatte kurz vorher Vossens Luise in diese Homeridenbahn einzulenken gesucht,

aber nur die breite Behaglichkeit der Beschreibungskunst der letzten Homeriden ansprechend nachzubilden vermocht. Nun drängte auch Goethe herein, aber unter einem letzten Homeriden verstand Goethe denn doch etwas anderes, als Vofs, wenn er ausrief: „Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön!“ Das zeigte seine Dichtung Hermann und Dorothea 1797, dasjenige Werk der modernen Litteratur, das am meisten vom Geiste des altgriechischen Epos durchdrungen ist und zwar nicht, indem es dasselbe knechtisch nachahmte, sondern echt deutsch fort- und umbildete.

Hier tragen nicht Götter ihren olympischen Glanz in die Erdenwelt hinab, hier strömt nicht aus einer alten Heroensage unerschöpfliche Fülle menschlichen Lebens und menschlicher Bewegung, und alles Wunderbare fehlt. Nicht eine schicksalsvolle Handlung, die große Völkermassen trifft oder uns über einen weiten Schauplatz fortreißt, nicht starke und mannigfaltige Leidenschaften werden uns vorgeführt. Es scheint also gar vieles von dem zu mangeln, worin wir den höchsten Stil, den Wert der althomerischen Achilleis, erkennen. Goethes Werk hat seine Vorbilder eher in der Hektoreis und in der Odyssee, Goethes Stil gleicht dem weicheren, breiteren Stil der mittleren und späteren Homeriden. In all diesen drei Dichtungen wird ein Familienbild auf den Hintergrund einer großen historischen Begebenheit in liebevollen Zügen gezeichnet, eine andere Art des Epos, das Familienepos, löst sich in den beiden antiken leise vom großen heroischen ab und steht in Hermann und Dorothea als rein bürgerliches Epos abgerundet da, auf alle Pracht des Heroentums verzichtend, schlicht und mehr in sich gekehrt. Es spielt sich auf dem

engen Schauplatz einer kleinen Landstadt und ihrer Flur ab, ein halb Dutzend Bürgersleute unseres Schlags bewegen sich darauf anspruchslos hin und her. Der Erdgeruch der deutschen Heimat durchdringt jede Zeile.

Wenn bereits in der Hektoreis und in der Odyssee die Frau dem Manne fast ebenbürtig zur Seite tritt, Andromache dem Hektor und noch bedeutsamer Penelope dem Odysseus, so giebt der edelste Frauendichter, Goethe, derselben sogar ein Übergewicht. Dorothea bringt ein gewisses Maß von weiblichem Heroismus in die bürgerliche Gesellschaft hinein, nicht so sehr durch ihre heldenhafte Abwehr der französischen Dränger, als durch das freie Bekenntnis ihrer Neigung in dem Augenblick ihrer falschen Behandlung seitens des Vaters, durch den Entschluß, sich wieder in den Strudel der Zeit zu stürzen, um frei zu bleiben, und durch die edle Lobesspende für ihren ersten Bräutigam im Augenblick ihrer zweiten Verlobung. Wir verspüren hier etwas vom Geist des biblischen Heldentums, das nicht so sehr auf Tapferkeit und Ehrliche pocht, sondern inmitten idyllischer Familienverhältnisse aus einer innern sittlichen GröÙe erwächst. Goethe wirkt wie jeder echte Epiker zunächst nur auf die Einbildungskraft, indem er seinen in aller Ruhe beobachteten Stoff zu einer idealen reinen Form organisiert. In der Art dieser Organisation zeigt sich am klarsten der Unterschied der epischen Stile. Wie sehr bis ins Einzelne ausgeführt ist in jenen drei Dichtungen die Zeichnung im Vergleich mit der alt-homerischen Weise. Die Hektoreis schildert in ihren drei Gesängen nur einen einzigen Tag, die Odyssee gebraucht für die drei, bez. vier Tage, die von der

Abfahrt ihres Helden von der Phaeakeninsel bis zur Katastrophe verlaufen, elf bez. zwölf Gesänge, Goethe widmet einem einzigen halben Sommertag alle neun Gesänge seines Gedichts. Auch im einzelnen hat er vorzugsweise den mittleren und edelsten jüngeren Homeridenstil im Auge. Er verliert sich nie in behagliche Stillebenmalerei wie Voss und die letzten Homeriden, aber er erreicht auch nicht in der Darstellung der Handlung die schwungvollen Linien des althomerischen, des eigentlich heroischen Stils. Die Anschirrung der Pferde wird ganz in der Weise des Pandarusschusses oder der Herrichtung des Wagens im 24. Iliasgesang geschildert. Goethe verzichtet auf alle Gleichnisse, weil ihm bei einem mehr sittlichen Gegenstand das Zudringen von Bildern aus der physischen Natur nur lästig zu werden schien. Dagegen übertrifft er die Homeriden und vollends Homer, wie überhaupt die moderne Kunst die antike, weit durch den Reichtum der verschiedensten Empfindungen und feinsten Empfindungswechsel. Und — wovon auch im homerischen Epos keine Spur zu finden ist — wie schön weiß Goethe zu diesen Wechseln die örtliche und zeitliche Umgebung zu stimmen! Man gedenke nur der Brunnen- und der Birnbaumscenen und der Abfolge der Witterungsbilder, wie sie dem Erntetage vorangehen, vom heißen staubigen Mittag durch den ahnungsvollen glühenden Sonnenuntergang und den durch schweres Gewölk leuchtenden Mondschein bis zur entscheidenden Gewitternacht. Und selbst jener hohen ältesten Stilart Homers kommt er doch auf anderem Wege sehr nahe, indem er, alle alten und neueren Dichter besiegend, durch Einfachheit und

Wahrheit in der idealischen Darstellung schlichter, oft rein prosaischer Vorgänge und Charaktere und durch die Darlegung des Gemüths in einer gewissen „Nacktheit“, wie W. v. Humboldt das nannte, nicht nur eine innig rührende Kraft, sondern auch eine echt homerische Erhabenheit entfaltete. Es war einem deutschen und nur diesem deutschen Dichter vergönnt, in der Iphigenie und in Hermann und Dorothea eine wirkliche Verschmelzung antiker und moderner Tragödie und Epik, vollendeter stiller Formenschönheit und echter Gemüthstiefe, zu vollziehen. In Rafaels italienischer Malerei und in Goethes deutscher Dichtkunst war Homer wiedergeboren. Alle neun Musen, wie sie über den neun Gesängen genannt werden, waren Hermann und Dorothea hold.

Und Wunder über Wunder! Schon vor Hermann und Dorothea hatte ein Deutscher den hohen Stil der bildenden Kunst, wie er Winckelmann vorschwebte, wiedergefunden. Das zeigte die epochemachende Ausstellung der elf Zeichnungen von Asmus Carstens 1795 in Rom. Gleich Winckelmann ein Sohn des Nordens, ein armer Müllerssohn aus Schleswig, kämpfte auch Carstens bis in sein Mannesalter mit karger Not, und auch ihm gelang es nur mit hoher Unterstützung 1792 nach Rom zu kommen. In seinen jugendlichen Bildern der Mode der Allegorie ergeben und von Michel Angelos übermenschlichen Figuren beherrscht, folgte er mehr und mehr, viel hingebender als dieser, den Gesetzen der edelsten Antike und füllte nun, zum Unterschied von den großen Italienern, seine Seele, statt mit der biblischen Welt, mit dem altgriechischen und dem homerischen Heroentum. All

seine Malerei ist nun wie ein Hoheslied auf die Helden der Vorzeit in einfachstem, erhabenstem und ergreifendstem Stil. Reinste Form und tief individuelle Auffassung sind auch hier, wie in Iphigenie und Hermann und Dorothea, vereint. Und wieder war es vor allen Homer, der Carstens' Schritte leitete und über die leblose Manier der Flaxmannschen Homerumrisse, die mehr den Charakter bloßer Illustrationen trugen, weit hinausführte. Zwar stellte Carstens in manchen Bildern auch Unhomerisches, sogar Dantesches, Faustisches und Ossianisches dar, und unter den antiken Stoffen die tragische Verstrickung des Oedipus und seines Sohnes Polynices und das Schicksal des Königssohnes Megapenthes, das auch die Kehrseite des Heroentums so erschütternd zeigt, indem es lehrt, daß nach dem Tode der erbärmlichste Schuster dem edelsten Heros gleich steht. Aber die meisten Vorwürfe zu seinen Zeichnungen entnimmt er doch der homerischen Trojasage oder der noch älteren thessalischen Mutter-
sage, der von Peleus und Jason. Den Adleraufzug des jungen Heros aus dem Erdenstaube führt uns der schönste je geschaffene Ganymed vor. Wie wunderbar zart und kräftig zugleich umklammern den Knaben die Klauen, wie liebevoll tragen ihn, der noch sehnsüchtig erdwärts schaut, die Fittiche des stolz himmelanblickenden Vogels des Zeus! Dreimal sammelt Carstens in bald mehr malerischer, bald mehr plastischer Anordnung den Kreis thessalischer Helden um die heroischste und edelste Mischgestalt des Mythos, den Kentauren Chiron. Zwischen diesem auf der einen und dem Jason auf der andern Seite sitzt Peleus mit seinem Knaben, der Blüte aller Helden, Achill, ringsum

die Argonauten. Aus diesem Gesamtbild arbeitet der Künstler dann aber weiter die hervorragendsten Gestalten zu selbständigen Darstellungen heraus. Die Kämpfe jener reisigen Roßmenschen mit den Lapithen, die auch Homer besang, weiß er zu den wütendsten und rührendsten Gruppen zu entwickeln. Auf einem andern Bilde klingt ein Pythisches Siegeslied Pindars wieder: Jason erscheint, mit zwei Lanzen und einem Schuh versehen, um eines Kopfes Länge alle überragend, auf dem Markt in Jolkos. Der heranfahrende unrechtmäßige König erschrickt bei seinem Anblick, der unaufhaltsam vorwärtseilende Held aber fragt einfach entscheidend das staunende Volk nach dem Palast seiner Väter. Überzeugender konnte die alles überwältigende Kraft reiner Heldenjugend nicht veranschaulicht werden. In einer langen Bilderreihe ziehen nun die Abenteuer der Argonauten an uns vorüber. Dann aber erleben wir jene Iliasscene in Achills Zelt, wo Odysseus, Aias und Phoenix den durch stolzen Zorn noch verschönten Heldenjüngling vergebens zu versöhnen suchen, jene andere figurenreiche, kompositionsgewaltige Scene des Ringkampfes des Achills mit dem Skamandros, zu dem Poseidon und Athene herabschweben, dem Hephaestos und die Winde hilfreich beispringen, während den Hintergrund Troja bildet mit dem Thor, vor dem Hektor wartet, und hoch in der Luft der ganze Götterstaat sich entfaltet. Auf einem 3. Bilde kniet der greise König Priamos, mit allem Weh seines Lebens im Antlitz, vor dem ergriffenen Heldenjüngling. Nur ein erster Entwurf stellt das Erscheinen der Helena vor den troischen Greisen an der Mauer dar, von der man weit über

das Schlachtfeld bis zu der schöngeschwungenen Meeresküste hinüberschaut. Und noch einmal erhebt sich Carstens zu seiner grofsartigsten Leistung, der Schilderung des homerischen Gesanges selber, die man eine Apotheose nicht Homers, sondern des homerischen Heroentums nennen möchte. Die Grundzüge der Anordnung jener Argonautenbilder kehren hier wieder. Homer, ein dürftig gekleideter blinder Greis, singt, die Leier in den erhobenen magern Armen, begeistert die Thaten der Helden; er steht nicht im Mittelpunkt, sondern vor der einen Seite eines geöffneten Halbkreises von Zuhörern, ihm gegenüber der Held blitzenden Auges, der begierig den Gesang und mit ihm neuen Thatendrang in seine Seele schlürft. In der Mitte des Halbkreises zeichnet ein sitzender Jüngling, dem ein eifriger Alter hilfreich zuflüstert, damit ihm nichts entgehe, den Sang für die Nachwelt auf, während Reich und Arm, Jung und Alt von den verschiedensten Gefühlen bewegt erscheinen, aber alle über das Alltagsleben hinausgehoben durch die Ahnung des höchsten Menschendaseins, des Heroentums.

Drei Meister deutscher Wissenschaft, Dichtung und Kunst, Wolf, Goethe und Carstens, hatten also gegen das Ende des 18. Jahrhunderts fast gleichzeitig Homer in den Vordergrund der gebildeten Betrachtung gestellt. Was war denn eigentlich Homer, worin lag denn seine Gröfse, war er denn je zu erreichen? Das waren die Fragen, die damals die Geister bewegten. Herder geriet darüber mit Wolf in grimmige Fehde. Schillers moderner, pathetischer Sinn hatte sich früher gegen Homer ziemlich kühl verhalten und nur in seine Räuber den sentimentalischen Abschied von Hektor

und Andromache hineinklingen lassen. Aber später, 1788, las er, des Griechischen unkundig, in Rudolstadt zur Reinigung seines Geschmacks fast nichts als Homerübersetzungen und hatte in seinem berühmten Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung, als er das antik Naive bestimmte, fast ausschließlich die homerische Poesie im Auge. Aus ihr namentlich zog er eine seiner Hauptlehren, daß nämlich die Alten natürlich empfunden hätten, während die Neueren das Natürliche empfänden, jene uns durch Natur, sinnliche Wahrheit und lebendige Gegenwart, diese uns durch Ideen rührten. Wolfs Gedanken von einem verschiedenen Ursprung der homerischen Gedichte fand er barbarisch, wie denn auch Goethe bald wieder bereit war, alle Chorizonten d. h. Homerzerleger zu verfluchen und auf Leben und Tod die Einheit und Unteilbarkeit des poetischen Wertes in einem feinen Herzen festzuhalten und zu verteidigen. Schiller hatte in dem Gericht, das Homer in der Odyssee über die Freier ergehen liefs, eine prächtige Quelle von Parodien entdeckt, die den Xenien, jener grofsen Satire auf die damalige deutsche Schriftstellerwelt, [einverleibt werden sollten. Aber er warf sie bald wieder hinaus. Homer wurde bald darauf von ihm und seinen neuen Freunden, Goethe und dem für alles Schöne begeisterten W. v. Humboldt, der um diese Zeit nach Jena kam, zu einem höheren Richteramt berufen. Denn nachdem das Xeniengewitter losgebrochen war, suchten nun die beiden Dichter die reinsten Kunstwerke zu liefern und zwar nach den reinsten Kunstgrundsätzen, welche zu bestimmen und zu begründen ihnen W. v. Humboldt seinen theoretischen Beistand lieh. Die Briefwechsel

dieser drei Männer und W. v. Humboldts Abhandlung über Hermann und Dorothea 1799 drehten sich hauptsächlich um das Wesen des Dramas und des Epos. Da Aristoteles für die letzte Dichtgattung wenig ergiebig war, wurde Homer ihr unmittelbarer Lehrmeister und zwar ihr einziger. Kaum eine religiöse oder politische Frage spielt in diese vielen hunderte von Briefen hinein. Wenn Schillers Journal, die Horen, als einen ihrer Hauptzwecke erkannte, die Grazien und Musen in der Gesellschaft vor dem allverfolgenden Dämon der Staatskritik zu retten, so war dies gut. Aber welcher kurzsichtigen Eigennutz verrät doch die Äußerung Goethes im Jahre 1796, wo das französische Ungewitter noch immer jenseits des Thüringer Waldes hinstreifte: „Wir wollen dies Gebirge künftig als eine Gottheit verehren, wenn es die Eigenschaften einer Wetterscheide hat“ und eine andere aus dem Jahre 1798, als die Schweiz zertrümmert wurde: „Ein Glück, daß wir in der unbeweglichen nordischen Masse stecken, gegen die man sich so leicht nicht wenden wird!“ Goethe ahnte nicht, daß auf dem Feld, über das die Botenfrau seine und seines Freundes Briefe zwischen Weimar und Jena hin- und hertrug, die Nemesis dieses Neutralitätsbehagen auf furchtbarste züchtigen sollte. Und wie um die Politik, ebensowenig kümmerte man sich eigentlich um andere Dichter, als die griechischen, um andere Epiker als Homer, als ob nicht doch damals schon auch ein alt-deutsches und ein italienisches Epos bekannt war. Ließen die beiden Dichter die Anschauung Wolfs, des Philisters, wie Schiller ihn nannte, ganz unbeachtet, so folgte ihnen jetzt auch W. v. Humboldt, obgleich

er sich früher für dieselbe ausgesprochen hatte und sie sogar noch in seinem Buch über Hermann und Dorothea für wahrscheinlich hielt. Humboldt liefs leider den Punkt, den er so treffend als den Angelpunkt der ganzen Frage, die von Wolf vernachlässigte Untersuchung der Stilverschiedenheiten, selber gänzlich fallen. Noch viel weniger berücksichtigten er und seine Freunde die Quellen des Epos, den Mythos, die Sage, das Märchen, an die doch schon Herder erinnert hatte. Goethe und Schiller einigten sich unter dem Zeichen Homers am Schlufs des Jahres 1797 zu einer tief eindringenden Abhandlung über die Unterschiede der Tragödie und des Epos, in der jede Zeile das Erzeugnis einer noch nie dagewesenen Verbindung von Kunstverstand und Kunsterfahrung ist. Da sie aber die Vorgeschichte des Epos nicht beobachten konnten und die Entfaltung desselben bei den verschiedenen Völkern nicht verfolgen mochten, da ihnen die Ilias und Odyssee trotz Wolf und Voltaire als einheitliche Musterepen galten, so konnte das Wesen des Epos auch von diesen Meistern nicht ergründet werden, wie denn Goethe selber zu seiner Überraschung fand, dafs gerade das rückwärtsschreitende, die Handlung von ihrem Ziel entfernende Motiv, das nach seiner Ansicht dem epischen Gedicht ausschliesslich eigentümlich war, sich in Hermann und Dorothea nicht befinde.

Noch weit ausführlicher liefs sich im Jahre 1799 W. v. Humboldt in jener Abhandlung aus, in der alles, was Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe und Schiller über die homerische Dichtart gedacht hatten, zusammengefafst und ausgebildet war. Ihm schwebte

wie Winckelmann stets der hohe Stil, den wir im Epos den althomerischen nennen, als das höchste Ideal vor, wenn er die wahre Künstlermethode in der natürlichen Zusammenfügung aller Teile zum ganzen sah, in welcher, wie in der organischen Schöpfung, jeder aus dem andern frei und notwendig hervorgehe, ferner in der Wahl nur größer und reiner Elemente und endlich in einer gewissen kühnen Manier, mit der sie nie kleinlich und ängstlich dem Auge male, sondern vielmehr die Phantasie nur mit Begeisterung und Kraft ausrüste, den bloß angelegten Umriss selbst zu vollenden. Wer kann leugnen, daß dies alles für die Achilleis, keins völlig z. B. für die Hektoreis zutrifft. Humboldt nannte in wesentlicher Übereinstimmung mit Schillers Brief an Goethe vom 21. April 1797 das Epos die objektivste der Dichtarten, von denen keine andre so sehr nur die äußere Wirklichkeit d. h. Handlung und Gestalt im Gegensatz der inneren Gemütsveränderungen, keine diesen Stoff in so lebendiger und sinnlicher Klarheit und Formenreinheit wiederzugeben habe. Das Epos stelle eine Handlung durch Erzählung dar und zwar nicht, um dadurch einseitig eine gewisse Empfindung zu erregen, sondern unser Gemüt in den Zustand der lebendigsten und allgemeinsten sinnlichen Betrachtung zu versetzen. Wer erkennt nicht, daß auch in dieser Beziehung von allen homerisch genannten Dichtungen die Achilleis diesem Ideal am nächsten komme oder es erreiche?

An den Abschluß der theoretischen Betrachtung Homers knüpfte nun Goethe sofort neue poetische Pläne und regte auch Schillern dadurch zu einigen eigenartigen Trojadichtungen an. Goethe legte sich nämlich

die Frage vor, ob nicht zwischen Hektors Tod und der Abfahrt der Griechen von Asien noch ein episches Gedicht inne liege. Der Tod Achills schien ihm mehr ein tragischer als ein epischer Stoff, und so auch Polyxena und Hekuba. Dennoch, meinte er, vertrage jener wohl auch eine epische Behandlung, er machte sich daran, und so entstand der erste 1799 beendete Gesang der Achilleis. Seine und seiner Freunde Homerbegeisterung war damals auf den Siedepunkt gestiegen. Es war doch Übertreibung, wenn Schiller äußerte, hätte man nur gelebt, um den 23. Gesang der Ilias zu lesen, so könnte man sich über sein Dasein nicht beschweren, oder wenn Humboldt dies Wort noch durch die briefliche Bemerkung an Welcker überbot: „Im Moment des Todes würden einige Verse Homers, und wenn sie aus dem Schiffskatalog wären, mir mehr das Gefühl des Überschwankens der Menschheit in die Gottheit geben als irgend etwas von einem andern Volk!“ Als ob die ganze Herrlichkeit der deutschen Litteratur nur Abfall der griechischen wäre! Diese Homer vergötternde Stimmung ergriff nun auch Goethe. Obgleich Schiller und Humboldt fürchteten, daß es seinem Achilleisplane an individueller Handlung fehlen würde und Humboldt mit guten Gründen ein heroisches Epos in unserer Zeit für unmöglich erklärte, hielt Goethe dennoch trotzig daran fest. Der Inhalt sollte nach Goethes Angabe folgender sein: Achilleus weiß, daß er sterben muß, verliebt sich aber in die Polyxena und vergift darüber nach der Tollheit seiner Natur sein Schicksal. Der Dichter lieferte in einem ersten Gesange ein breites, von Schwulst nicht freizusprechendes, gekünsteltes Gedicht, das nach der

Manier der Alexandriner und einiger späten Homeriden aus Reminissenzen, gelehrten Anspielungen und zum Teil höchst geistvollen, aber bedenklich un griechischen Fortbildungen des Mythos zusammengesetzt ist. Charakteristisch für die kleinlich gelehrte Art seiner Arbeit ist es z. B., daß er sich nicht scheute, das alte Wortspiel der Myrmidonen und Myrmekes d. i. Ameisen zu wiederholen, indem er daraus die an sich artige Vergleichung der erdumwühlenden Myrmidonen mit Ameisen entwickelte. Im Anfang des Gedichts, der unmittelbar an die letzte Scene der Ilias anknüpft, schaut Achill den fernen Scheiterhaufenflammen zu, die Hektors Gebeine vor Troja verzehren. Er fordert dann, voll Ahnung des nahen Untergangs der Stadt und seines eigenen noch näheren Endes, seine Leute auf, ein für ihn und Patroklos gemeinsames Grab herzurichten. Nach dieser allerdings bedeutenden Situation werden wir in den Olymp versetzt, fast alle Götter müssen hier nacheinander ihre Erscheinung machen, obgleich wir an keinen mehr glauben, ebensowenig wie der Dichter. Um sie uns näher zu bringen, werden sie stark modernisiert oder vielmehr germanisiert, denn der ganze Olymp zeigt sich ganz un griechisch geängstigt durch die schwermütige Voraussicht seiner Vernichtung durch die Titanen. Nach langen Reflexionen der Götter beauftragt Hera ihren Sohn Ares, den Achilleus zu bekämpfen. Der aber bedankt sich dafür, verspricht jedoch zum Ersatz, die Aethiopen und die Amazonen gegen den grimmen Helden aufzureizen. Athene aber, nachdem sie der Hera ihre un tilgbare Liebe zu Achilleus gestanden hat, eilt ebenfalls auf die Erde, um in Antilochos'

Gestalt ihren Geliebten dadurch zu trösten, daß sie ihm und dem trojanischen Krieg ewigen Nachruhm verkündet. Achill erklärt sich in ebenso sentenzenreicher Antwort heiter zufrieden mit seinem Lose, und Athene besorgt dann die Verpflegung der durch die Erdarbeiten ermatteten Myrmidonen. Goethes' Achilleis ist trotz mancher schönen Einzelheiten, an denen es einem solchen Dichter überhaupt nie fehlt, ein durch und durch gekünsteltes, lebloses und darum auch nicht einmal wirklich episches Gedicht.

Sparsamer und freier als Goethe benutzte Schiller fortan den Homer. In seinen Balladen, Epigrammen und letzten Dramen glänzen viele homerische Wendungen. Geistvoller als Goethe drang auch er in jene von seinem Freunde gewiesene Lücke ein, die zwischen Hektors Tod und der Abfahrt der Griechen lag. Er bekannte offen, Goethe um den reinsten und höchsten poetischen Boden, auf dem dieser sich in seiner Achilleis bewegte, zu beneiden. So wagte denn auch er ihn zu betreten und sich gerade den von Goethe hervorgehobenen Frauengestalten, der Polyxena und der Hekuba, zu nähern. Denn diese gaben Schillern die zwei ganz offen modernen und daher von allem störenden antiken Firnis freien und seiner Dichternatur gemäß tieftragischen Gedichte ein: Kassandra und das Siegesfest. Meisterhaft verknüpfte er nicht nur den jähen Tod Achills nach älterem Muster, sondern auch die Weissagung des nahen Untergangs der Stadt durch Kassandra nach eigener Erfindung mit der Hochzeit des Peliden und der Polyxena. Das Siegesfest aber setzt, ehe es bis zur höchsten Stufe, dem Mahnrufe der Kassandra an die rauchartige Nichtigkeit

alles irdischen Wesens sich erhebt, auf die vorletzte den milden, selbst das dunkelste Unheil verklärenden Versöhnungsakt, mit dem Nestor tröstend den laubumkränzten Becher der bethränkten Hekuba reicht. Endlich, wenn Goethes in gewissem Sinne deutsches Werk „Hermann und Dorothea“ sich so eng an Homer anschloß, so dürfen wir auch merkwürdig genug von Schillers deutschem Gedicht, dem Lied von der Glocke, vermuten, daß es durch Homer angeregt und beeinflusst worden ist. Denn obgleich Schiller erst nach Vollendung desselben im März 1799 an Goethe schrieb: „In der Beschreibung eines handwerkmäßigen Geschäfts, der Verfertigung des Achillschildes, ist ein Unendliches in Stoff und Form enthalten“, so war der hier ausgesprochene Gedanke gewiß schon älter. Schiller hatte sich ja schon 1788 in Rudolstadt in den Homer versenkt und, wenn er in seiner 1795 entstandenen Elegie „Der Spaziergang“ von der Natur zur Kultur und von dieser zu der durch die Kultur erhöhten Natur zurückkehrte, so brach er in den Freuderuf aus: „Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns“. Von neuem hatte er im Januar 1796 Homer, um sich für den Xenienkampf zu rüsten, wieder zur Hand genommen. In genauer Übereinstimmung mit jenem Gedanken knüpfte auch er an ein Handwerk, an das eines Glockengusses, ein umfassendes Bild häuslichen und bürgerlichen, äußeren und inneren Lebens an, das am Schluß sich in die unendliche Ewigkeit erweitert. Und wie weit übertrifft er durch die kunstvolle Verschlingung und Steigerung der Handlung und Betrachtung den vielbewunderten Homeriden, dessen Schildbeschreibung für sich betrachtet allerdings auch ein Meisterwerk ist!

Von jenem unreifen Pfortenser Schüleraktus bis zu den höchsten und eigentümlichsten Leistungen deutscher Wissenschaft und Kunst begleitet nun bereits über ein halbes Jahrhundert Homer unsere großen Dichter, Maler und Denker, und immer weitere Kreise unseres Volkes nehmen ihn auf. In keinem anderen Lande fiel ihm ein schöneres Los zu als in dem unsrigen. Aber trotz aller Forschungen, Übersetzungen und Nachbildungen war das innerste Wesen seiner Dichtung noch immer nicht erschlossen, der Werdegang des altgriechischen Epos noch immer mit Dunkel bedeckt. Eine ganz neue Geistesrichtung mußte sich erst aus unserer klassischen Litteratur, die schließlich der Sklaverei der Antikisierung so sehr verfallen war, loslösen und den mit dieser förmlich verquickten Homer wieder zu einem freien Gegenstand objektiver Betrachtung machen. Es war die Romantik, die denkbar unhomerischste Geistesrichtung, welche die homerische Poesie unter einer andern Beleuchtung prüfte und mit neuen Mitteln untersuchte. Die ersten romantischen Kritiker hatten vor unsern großen Klassikern ein feineres historisches Verständnis, einen weiteren, freieren Blick über die verschiedenen Völker, Zeiten und Litteraturen voraus. Und wenn sie sich vorzugsweise den romanischen und germanischen Poesien zu-neigten, so schärfte doch gerade der bedeutende Unterschied, der diese von einander und von der antiken trennte, ihren vergleichenden Sinn. Dazu lüftete sich in dieser Zeit höher und höher der Vorhang, hinter dem eine ganze Welt verborgen lag, das Reich des Märchens und des Mythos, die Mutterstätte des Epos. Zum Unterschied von den Klassikern schlossen sich

diese ältesten Romantiker eng an Wolf an. Schon 1797 erklärte Aug. Wilh. Schlegel in seiner Kritik über Hermann und Dorothea jenen Ausspruch Voltaires von der Mangelhaftigkeit der Gesamtkomposition und der Vorzüglichkeit der Einzelpartieen der homerischen Gedichte für zutreffend. Die Ilias und Odyssee waren nach seiner Ansicht zusammengeschoben aus einigen großen, für sich Bestand habende Stücken, die wiederum, wo Lücken blieben, durch kleinere Partieen aneinander gefügt seien. Maß, Verhältniß und Ordnung werde man noch in den kleinsten Theilen gewahr, während man sie in der zusammengesetzten Länge der beiden Gedichte nicht selten aus den Augen verliere. Schlegel schritt von hier sogar zu der bedenklichen Ansicht fort, daß ein episches Gedicht keiner Einheit bedürfe. Unklarer, man möchte sagen Herderscher, sprach sich sein Bruder Friedrich 1798 in seiner Geschichte der Poesie der Griechen und Römer aus. Die homerischen Gedichte seien mehr entstanden, als entworfen, Früchte einer höchst gleichartigen, durch die Natur selbst gestifteten Kunstschule. Homer sei der letzte Vollender einer langen Reihe die epische Kunst immer mehr verfeinernder Sänger. Viel tiefer als sie drang in die Entwicklungsgeschichte des Epos Welcker ein, indem er die maßgebenden poetischen Motive von den homerischen Gedichten abwärts durch das cyklische Epos und die attische Tragödie verfolgte. Doch die Vorgeschichte der Sage streifte er nur gelegentlich, und von der homerischen Einheit mochte er nicht lassen. Auch Gottfr. Hermanns geniale Textkritik, so scharf sie die späteren Zusätze von dem Urgedicht zu sondern wußte, erhob sich nicht zu einem höheren

historischen und umfassend ästhetischen Standpunkt. Die Romantik hatte aber inzwischen eine neue Wissenschaft, die deutsche Altertumskunde, erweckt, die nun wieder auf die klassische hinüberwirkte. Denn von ihren drei Gründern, den Brüdern Grimm und Lachmann, machte Jakob Grimm auf allen seinen kühnen Forscherzügen weite Vorstöße von der germanischen Vorzeit zur Antike hinüber, namentlich auch von der deutschen Sage und Mythologie zur antiken. Wilhelm Grimm wollte in seiner deutschen Heldensage 1829 zu einer genauen, durch allgemeine Betrachtungen nicht zufrieden gestellten Einsicht in die Natur des Epos den Weg bahnen. Er hoffte, daß die Untersuchung des so viel reicheren germanischen Epen-schatzes auch die Lösung der rätselhaften Erscheinung Homers fördern werde. Lachmann endlich übertrug denn nun auch wirklich seine durch die Untersuchung der Nibelungensage und des Nibelungenliedes geübte Kritik auf die Ilias. Indem er Wolfs Ansicht über die späte Einführung der Schreibkunst und die Pisistratische Redaktion teilte, fand er in den einzelnen Gesängen oder Gesangstücken der Ilias den Sitz echter epischer Kunst, die sich weit von der Kunst der zusammenfügenden Bearbeiter unterschiede, und löste die ganze Dichtung in eine Reihe von Volksliedern auf. Von ihm wurden zuerst bestimmte Vorlagen gemacht und in der That große Unterschiede nachgewiesen, doch wurden die Sonderungen mehr durch den Nachweis innerer Widersprüche, als wirklicher Stilunterschiede begründet, die höheren Kompositionsfragen kaum berührt, der Begriff des Volksliedes nicht genauer bestimmt und die zu grunde liegende Sage nicht unter-

sucht. Obgleich sich also in Lachmann die scharfe kritische Methode der klassischen Philologie mit dem für die mannigfaltige Gestaltung des Epos empfänglicheren Sinne der Germanisten in seltener Weise verband, so vermochte doch auch er kein Einverständnis der Sachkundigen herbeizuführen. Im Gegenteil entbrannte nun erst recht die Fehde der homerischen Einheitshirten und Liederjäger, wie man die beiden Hauptparteien nannte.

Aus der deutschen Poesie wich Homer immer mehr zurück vor der anschwellenden Flut der Romantik. Nur Goethes Genius wufste auch in dieser Zeit im zweiten Teil seines Faust die modern germanische Sage mit der antiken, an Homer vielfach anklingenden Überlieferung zu einem der abenteuerlichsten poetischen Gebilde, die wir kennen, zu verbinden. Schiller hatte im Januar 1797 Goethen geraten, den Faust im 2. Teil ins handelnde Leben einzuführen, und Goethe darauf erwidert, daß Schillers Bemerkungen mit seinen eignen Vorsätzen recht gut zusammenträfen. W. v. Humboldt scheint dies Faustgeheimnis bereits in seiner Abhandlung über Hermann und Dorothea zu verraten, wenn er denjenigen Dichter glücklich preist, der einen Stoff fände, in welchem der gelingende Erfolg am Ende einer Tragödie einen Sterblichen auf einmal zu einem beinahe göttlichen Wohlthäter seines Geschlechts erhöhe, der mit der kraftvollsten Energie und edelstem Enthusiasmus das reinste und einfachste Gefühl der Unwürdigkeit zu seiner hohen Bestimmung verbinde und in dem endlich die Wendung, durch welche das Schicksal dies vollendete, recht plötzlich und überraschend einträfe. Da nun schon das alte Puppenspiel

die griechische Helena als eine den Faust von der Buße abziehende Schöne und als höchste Zahlung für die Preisgabe seiner Seele einführte, eine spätere griechische Sage aber Helena mit Achill auf einer seligen Insel vereinte, wo sie ihm den geflügelten Knaben Euphorion gebar, so führte nun Goethe seinen Faust, ehe dieser zu jenem fast göttlichen Wohlthäter seines Geschlechts, einem praktischen modernen Heros, wurde, als achilleischen antiken Heros mit der Helena in Arkadien zusammen, wo sie ihm den geflügelten Knaben Euphorion-Byron schenkte. Vielleicht schwebte ihm dabei eins der nicht seltenen kampanischen Wandbilder vor, welche die Vereinigung eines Barbaren mit einer griechischen Schönheit darstellen. Auf dem Wege zu Helena kommt der nordische Barbar Faust an den Peneios, um in der Zusammenkunft altgriechischer Gespenster zu genesen. Die älteste thessalische Märchenwelt, aus der einst der eigentliche Kern der Ilias hervortaucht, steigt hier in antik-romantischer Formenpracht auf. Der Kentaur Chiron, der „die Größten seiner Zeit gesehen, dem Edelsten in Thaten nachgestrebt, halbgöttlich-ernst die Tage durchgelebt“, nimmt Faust auf seinen Rücken, wie er einst auch Helena hinübergetragen hat. Durch die Dämonenwelt dringt der Held dann zur Helena hinüber, und so feiern nicht mehr im Sinn jener späteren Griechensage der beste Mann und die schönste Frau, sondern in Goethes hineingeheimnissenden Sinn die moderne gedankenkräftige nordische Romantik und der schönheits-trunkene Hellenismus ihre liebende Vereinigung. In den Chorliedern lodert wie aus dem Hintergrund die Glut Ilions herüber. Die faustische Helenadichtung

gleicht einem Garten, der auf dem um und um gewühlten Waldboden homerischer Dichtung in reinem klassischem Stil angelegt ist, aber seine seltsamen Blumen strömen eine betäubende Symbolik aus.

Die deutsche Malerei blieb den echt homerischen Idealen treuer, wenigstens zwei ihrer größten Vertreter, der gefeierte Peter Cornelius und der lange verkannte Buonaventura Genelli. Dem ersten merkt man zwar den tiefen Eindruck der Romantik an, aber auch die ihr entnommenen oder doch verwandten Stoffe seiner kirchlichen Malerei, seiner Nibelungen- und Faustbilder, werden von den Linien des hohen Stils bezwungen, und, wenn wir von den unvergleichlichen apokalyptischen Reitern absehen, tragen doch die Iliasdarstellungen über alle seine andern Bilder den Sieg davon. Zwischen Carstens' Tod und Cornelius' Meisterjahren lagen ein paar Jahrzehnte, in denen ganz Europa von Krieg bebt. Es ist, als ob die kriegerische Leidenschaft der furchtbaren Zeit, die in jenen Reitern ihren erschütternden Ausdruck gefunden, das vom jüngeren Maler übernommene ruhigere Carstenssche Stilideal gesteigert, die Sehnen und Mienen auch seiner andern Gestalten straffer gespannt, seinen Aktionen einen heftigeren Schwung gegeben hätte. Es stimmt dazu, daß die einfache Tönung der Zeichnungen des älteren Meisters einem härteren Kolorit weicht. Aber die Schönheitswunder der Carstensschen Linien und die großartigen Würfe seiner Komposition erneuern sich zumal im Iliassaale der Glyptothek, an dessen Wänden der Streit zwischen Achill und Agamemnon, der Fall Trojas und, die Perle, der Kampf um die Leiche des Patroklos prangen. In weiterem

Sinn als das homerische und homeridische Epos es vermochte, mit sichererer Auswahl als Carstens stellt Cornelius [hier Anfang, Mitte und Ende des letzten entscheidenden Kriegsjahres seinem Volke in unvergeßlichen Zügen vors Auge, und zumal in der Patroklos-schlacht öffnet er gleichsam das heroische Herz der Ilias mit all seinen Stürmen und Leidenschaften, seinen Glorien und seinem Elend. Seinem ebenbürtigen Nebenbuhler Genelli wurde es nicht so gut. Er wollte nicht durch Lehre oder Erhebung Verstand oder Herz, sondern nur, wie das homerische Epos, durch die reine Schönheit das Auge bilden und erfreuen. Nur eine kleine Schar aus einer unabsehbaren Fülle von Bleistiftzeichnungen blühte bei sinkender Lebenssonne zu farbigen Gemälden auf. Die meisten hielt die Ungunst der Zeitgenossen im Dunkel seiner Mappen zurück. Für Genelli existierten eigentlich nur drei Bücher: das Alte Testament, Homer und Don Quijote. So führte er denn gern den Beschauer in die heilige Hirtenwelt der Erzväter nach Canaan, so daß man „reine Patriarchenluft zu kosten“ glaubte. Doch auch Dantes göttliche Komödie veranlaßte ihn, die Welt der Dämonen durch schöne Form zu bändigen. Noch freudiger bewegte er sich in der griechischen Mythologie und Heldensage. Dionysos, der Gott des Seelenrausches, war von jeher sein Liebling und wurde von ihm in zahlreichen Bildern gefeiert, in einem unvergleichlichen Gestaltendithyrambus. Der Keim dazu lag in einer seiner vielen Iliaszeichnungen, in einer Illustration zum 6. Gesang, auf der Lykurgos zu Wagen den wehrlosen, nur mit Rebe und Thyrsos bewaffneten Gott an den Meeresstrand verfolgt, wo

eine auftauchende Nereide dem Fliehenden Rettung verheißt. Wie schön weiß er aber auch in der Weise von Carstens, dem Freunde seines Oheims, dem Anreger zu so viel Schönerem, dem Homer, zu danken, wenn auch er ihn als begeisterten Sänger darstellt. Carstens' großes Vorbild wird ganz frei behandelt. Homer nimmt hier die Mitte ein, seine ausgestreckten Arme sind von der Leier befreit, die ein hinter ihm sitzender Knabe bewahrt. Der Heros wird auch hier auf die linke Seite gestellt, während der aufzeichnende Jüngling nun aus der von Homer besetzten Mitte auf die rechte gerückt ist. Sowie der Heros bei Genelli mehr einem tapfern Kriegermann gleicht, sind auch die andern Zuhörer individueller gezeichnete Gestalten des Volks, Knechte, die ihre Pferde von und zur Schwämme reiten, Handwerker, Obstweiber, ja auch kritische Kaufleute und im Gegensatz dazu ganz in Andacht versunkene Greise. Homers Gestalt hat einen theatralischen Anhauch und jedenfalls nicht die rührende und die Gewalt seiner Kunst um so wirkungsvoller darstellende Greisenhaftigkeit des Carstensschen Bildes, auch schwebt nicht die feierliche Ruhe desselben über allen, sondern auf dem Hintergrund einer schönen Hafenstadt drängt sich lebensvoll die Volksmenge heran, begierig nach dem begeisternden Sange; alles aber wie dort geadelt durch die schönsten Linien der Figuren und Gruppen.

Vom Glanz der durch Homer immer neu erquickten Kunst muß der Leser noch einmal seinen Blick auf die Dämmerung hinüberwerfen, durch welche die Wissenschaft ihren Weg zur Erkenntnis Homers unermüdlich verfolgt. Sie ist sogar weit über seine

Zeit hinausgeschritten. Denn der Spaten der Schliemannschen Arbeiter hat zur Überraschung der Welt nicht ein, sondern mehrere Trojas, nicht nur ein homerisches, sondern ein viel älteres vorhomerisches Troja aufgedeckt. So außerordentlich wichtig aber auch diese Entdeckung für unsere Erkenntnis der Kunst-, überhaupt der ganzen Kulturgeschichte war, so trug sie zur Lösung des homerischen Rätsels doch nur wenig bei, die nach wie vor fortwährend eine wichtige Aufgabe der Philologie blieb. Diese erhob sich denn auch nach zeitweiligen Ermattungen immer wieder zu neuem Gange, nicht abgeschreckt durch die Furcht, auf Umwege und selbst auf neue Irrwege zu geraten. Man weiß jetzt, daß Wolfs Voraussetzungen, die homerischen Gedichte könnten nicht zur Zeit ihres Ursprungs aufgeschrieben sein und erst Pisistratus habe die Sammlung der Einzelgesänge zu einem größeren Ganzen veranstaltet, beide falsch sind. Man hat sich auch mehr und mehr von der Unhaltbarkeit der Lachmannschen Liedertheorie überzeugt und überhaupt erkannt, daß das Feld wirklicher Volkspoesie ein viel engeres ist und daß sie nie kunstvolle hexametrische Lieder hervorzubringen vermocht hat. Andererseits hat jede neue unbefangene Untersuchung der Ilias von neuem dargethan, daß diese nicht das Werk eines einzigen Verfassers sein kann, und so hat 1839 schon Düntzer und nach ihm der englische Historiker Grote eine Art Mittelweg zwischen den beiden Haupttheorien eingeschlagen, indem sie als Urilies ein umfassenderes Kunstepos, eine Achilleis, annahmen, die durch einzelne Gesänge später zur Ilias erweitert worden sei. Auf dieser Bahn bewegt sich auch die

vorliegende Darstellung. Sie unterscheidet sich aber von ihren Vorgängerinnen dadurch, daß sie jenem homerischen Urgedicht den nur geringen äußeren Umfang von drei Gesängen, damit aber einen um so höheren inneren Kunstwert zuweist und insbesondere die Patroklie nicht als einen ursprünglichen Bestandteil der Achilleis anerkennen kann, daß sie zwei Epen, ein kleineres und ein größeres, die Diomedie und die Hektoreis, als ursprünglich von ihrem Verfasser selbständig gedachte Dichtungen ansieht und außerdem noch eine ganze Reihe eigenartiger Gesänge sehr verschiedener Homeriden annimmt, deren jüngster durch mehr als zwei Jahrhunderte von Homer getrennt war. Sie sucht ferner die Individualität und Reihenfolge der einzelnen Dichter und daraus das Entwicklungsgesetz des epischen Stils genauer zu bestimmen und endlich ein Bild von der Vorgeschichte des ganzen, von der volkstümlichen Sage, zu geben, die den Hintergrund dieses Kunstepos bildet, dessen ungeheure und noch nicht abgeschlossene Wirkung auf den Menschengeist viel wunderbarer ist als dessen allmähliches Werden. Ja, wir wagen jetzt noch die letzte Stufe zu erklimmen, noch höher hinauf in die Urzeit aufzusteigen, um die Quelle auch jener volkstümlichen Achilleussage aufzusuchen, deren älteste Heimat, deren ältesten Sinn.

11. Kapitel.

Die Urgestalt des Peleus- und Achilleusmythus.

In seiner Ode an das Meer sang Graf Friedrich Leopold zu Stolberg:

Der Geist des Herrn den Dichter zeugt,
Die Erde mütterlich ihn säugt,
Auf deiner Wogen blauem Schofs
Wiegt seine Phantasie sich groß.

Der blinde Sänger stand am Meer,
Die Wogen rauschten um ihn her,
Und Riesenthaten goldner Zeit
Umrauschten ihn im Feierkleid.

Es kam zu ihm auf Schwanenschwung
Melodisch die Begeisterung,
Und Ilias und Odyssee
Entstiegen mit Gesang der See.

Wie schön wiegen diese Strophen den Wogen-
schlag des Meeres nach, wie wiegen sie uns in den
Zauber hinein, den sein ewiges Rauschen und seine
unermessliche Weite auf unsre Sinne, auf unsre Ein-
bildungskraft, ausüben! Kein Zweifel, daß die See
der asiatischen Küste auch die Phantasie Homers und
der Homeriden immer von neuem erfrischte. Ist doch

hier die erste griechische Kunstdichtung entstanden und schöpft doch das homerische Epos seine gewaltigsten und ältesten Gleichnisse aus den Stürmen, die über die Meeresfluten toben. Dem Meer ist der zarte Zug abgelauscht, daß die Nereide Thetis aus seinem Schoß wie ein Nebel zum Sohne herausschwebt. Auch die heimatliche Erde tritt namentlich in den Gleichnissen deutlich hervor: die wolkenumkränzten Gebirge mit ihren Wäldern und reißenden Tieren, ihren Matten und ihrem weidenden Vieh und ihren Bächen, die beim Gewitter wildwütend Steine fortreißen, Gärten verwüsten und rasch durch das schmale Küstenland ins Meer stürzen. Und hier am Gestade umgiebt uns bereits das fröhliche Treiben aufblühender Hafenstädte, und je jünger der Sänger ist, desto mehr verwandeln sich ihm die alten trotzigen Heroen in Menschen seines Fleisches und Blutes. Doch mächtiger als durch Land und Meer wurde die Phantasie dieser Dichter durch die neuen Kämpfe erregt, welche sie selber oder ihre Väter um die neuen Heimstätten in Asien stritten, und durch die abenteuerlichen alten Kämpfe ihrer Heroen im verlassenen Mutterland, die des Peleus und des Achilleus.

Aber wenn wir nun auch begriffen haben, wie aus der seltsamen und doch so schlichten thessalischen Mär die glanzvolle asiatische Trojasage werden konnte, so erhebt sich nun die neue, unsere letzte Frage nach dem Sinn und Ursprung jener alten Erzählung, von der nur einige wenige Abenteuer in der Ilias Verwendung fanden. All die andern Geschichtlein vom Liebeskampf des Peleus mit der Thetis und von der Geburt und Jugend Achills, von denen wir im ersten

Kapitel hörten, werden uns erst von späteren Schriftstellern und Vasenbildern ausführlicher überliefert. Und doch sind sie alt! Denn schon die Anspielungen der Ilias und der hochaltertümliche Charakter, der gerade diese Szenen auszeichnet, bürgen für ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zur thessalischen Sage. Ja diese Wundergeschichten geben uns erst die Gewähr, daß in der Achilleussage nicht nur eine urhellenische, sondern sogar eine indogermanische Sage, ein weit verbreiteter uralter Naturmythus, gerettet worden ist. Lange vor der Ilias und lange vor der Zeit, als er seine thessalische Gestalt empfing, ist er erfunden worden.

Jede volkstümliche, man möchte sagen, jede echte, gesunde Dichtung, so unglaubliche und übernatürliche Formen und Farben sie tragen mag, hat ihren natürlichen Sinn, ihren natürlichen Anlaß, oder, wie Goethe sich etwas anders ausdrückt, jede wahre Poesie ist Gelegenheitsdichtung. Die Phantasie nährt sich nicht vom Nichts, sondern von den Dingen der äußeren Umgebung und den durch diese im Innern erzeugten Eindrücken und Bildern. Auch ihre scheinbar sinnlosesten, willkürlichsten und kindlichsten Spiele, die Träume, spiegeln, wenn auch in der wechselndsten Strahlenbrechung, das wirkliche Leben wieder. Das Gewebe der erlebten Erfahrung ist im Traume zwar aufgelöst, aber die Fäden sind dieselben, nur ganz anders verschlungen und viel bunter durch einander gewirrt, und während sie im Schlaf so hell leuchteten, erblassen sie gewöhnlich alsbald vor unserem erwachten Auge und entschwinden wie im Nebel. Wislicenus hat einmal ein ideal geformtes Weib gemalt, das mit

der Leier in der Rechten begeistert nach Oben blickt und dahinschwebt, umkreist und gen Himmel getragen von geflügelten Genien, deren Augen geschlossen sind. Die hehre Frau ist die Phantasie mit ihrem schönen offenen Auge, und die Genien sind die dumpfen Träume. Je höher jene sich aufschwingt, desto reinere überirdische Kunstgebilde verdanken wir ihr; aber ihr Flug wäre nicht möglich, wenn nicht die Träume sie umflattert, gepflegt und emporgehoben hätten. In der That haben die Träume und die noch ganz traumhaften Phantasiespiele des Menschengeschlechts in seiner Kindheit die Elemente aller Poesie und Kunst, die ersten Ansätze des Mythos, der Sage, des Märchens geschaffen. Einer der ältesten und stärksten Traumbildner scheint der Tod gewesen zu sein. Der Vater, die Gattin, das Kind erschienen nach ihrem Tode dem ihrer Beraubten im Traum wieder und wieder, ganz lebendig, ganz nahe, greifbar und vernehmbar und doch — beim Erwachen zerrannen sie in nichts. Diese stets sich wiederholende Wahrnehmung und die Beobachtung der auffallenden Unterschiede zwischen dem Lebendigen und der kalt, bleich, regungs- und atemlos hingestreckten Leiche und der Auf- und Abschwellungen der eigenen Brust führten den Menschen zur Annahme von überaus zarten oder ganz kleinen Wesen, die im wachen Körper wohnten, den schlafenden vorübergehend, den toten für alle Zeit verließen, die verschwanden oder auch sich in den Bewegungen und lebensvollen Erscheinungen der Natur äußerten. Sie waren Seelen, Geister, die in den flüsternden und heulenden Winden, in den lichten und dunklen Wolken, in den plötzlich hervorbrechenden Blitzen und

den dröhnenden Donnern ein menschen- oder auch tierartiges Dasein fortführten. Die Naturvorgänge, namentlich die so unerklärbaren, so geheimnisvoll fernen und doch überallhin verbreiteten, in ihrer Wirkung so nahen und fühlbaren wechselnden Witterungsvorgänge, wurden demgemäfs wie die Begebenheiten tier- oder menschenartiger Wesen aufgefaßt. Das Spiel der Naturgewalten am Himmel wurde zu einem Gleichnis des eigenen, menschlichen Erdenlebens, zu einem Gleichnis aber, das geglaubt, dessen Inhalt für baare Wirklichkeit gehalten wurde.

In dieser Vorschule der Einbildungskraft ist die Sage von Peleus und Achilleus entstanden, sie ist also uralt und stammt aus jener Zeit, als noch die Griechen vielleicht im Innern Rußlands mit den andern Indogermanen, den Indern und Persern, Römern und Kelten, Germanen und Slavoletten, zusammensaßen. Von all den Himmelserscheinungen trug die blendende sieghafte Erscheinung des Blitzes den höchsten Preis bei ihnen davon und verkörperte sich bei den Griechen im Laufe der Zeit in dem Heros Achilleus.

Aus jener Vorschule haben sich manche andere, viel unvollkommenere Verkörperungen erhalten, z. B. noch in unseren Volksrätseeln. So hat das schleswig-holsteinische Rätsel:

Ein Vogel in den Lüften schwebt,
Desgleichen nicht auf Erden lebt.
Er ist so hitzig aufgewachsen,
Und, wenn er plötzlich hungrig wird,
Verschlingt er neun und neunzig Ochsen

die für uns allerdings etwas auffällige Auflösung: der Blitz. In einem ähnlich altertümlichen, aber dem

Achilleusbilde schon näher rückenden Sinne hat sogar noch ein so moderner Geist, wie Schiller, den Blitz verherrlicht:

Unter allen Schlangen ist eine,
Auf Erden nicht gezeugt,
Mit der an Schnelle keine,
An Wut sich keine vergleicht.

Sie stürzt mit furchtbarer Stimme
Auf ihren Raub sich los,
Vertilgt in einem Grimme
Den Reiter und sein Ross.

Sie liebt die höchsten Spitzen,
Nicht Schloß, noch Riegel kann
Vor ihrem Anfall schützen;
Der Harnisch -- lockt sie an.

Sie bricht wie dünne Halmen
Den stärksten Baum entzwei;
Sie kann das Herz zermalmen,
Wie dicht und fest es sei.

Und dieses Ungeheuer
Hat zweimal nie gedroht --
Es stirbt im eignen Feuer;
Wie's tötet, ist es tot!

In dieser altertümlichen schönen Auffassung hat der Naturgegenstand trotz der tierischen Formgebung bereits einen halb heroischen Charakter angenommen. Die überirdische Geburt, die Schnelle, die Gewalt der Stimme, die alles verzehrende Wut, die unbezwingbare Kampflust, den raschen Tod teilt das Ungeheuer mit unserm Helden. Aber in der Sage ist das Tierische bereits ganz ausgemerzt, sie schildert uns statt der einen Scene des Rätsels eine ganze

Scenenreihe; die auf ein Wesen konzentrierte Blitzskizze wird zu einem personenreichen Blitzroman. Die Achilleussage ist eine ausgeführte Hirtenphantasie von dem Treiben der Wolken und Winde, der für sie wichtigsten Naturgewalten, die das Wohl und Wehe des Weidelandes und Viehs, ihrer einzigen Habe, entschieden, und zwar wird uns dasselbe namentlich in den verschiedenen Entfaltungen des Gewitters vorgeführt. Die beteiligten Himmelserscheinungen sind bereits in scharf umrissene Charaktere verwandelt, in einer bestimmten Reihenfolge läuft die Handlung ab, sie ist in einen festen Rahmen, den Jahreslauf, eingespannt. Denn all diese Gestalten und Thaten und Leiden kehren bei allen Indogermanen wieder.

Das indogermanische Hirtengeschlecht kannte nur zwei Jahreszeiten, Sommer und Winter. Sommersanfang wurde ihnen durch das erste Gewitter bezeichnet, das sie freudig begrüßten, denn sein warmer Regen schuf ihrem Vieh Gras und ihnen selber Milch und Fleisch. Das erste Bild der thessalischen Sage, wie sie im 1. Kapitel gezeichnet wurde, stammt aus diesem Frühlingsgewitter, wie es die tapferen Hirten sich dachten. Wenn der Donner in der Ferne nur leise grollt, während die Lenzstürme alles niederwerfend über die Erde jagen, dann ist der gebieterische Herr Donner, Namens Peleus, noch von den kentaurischen Sturmgeistern auf der Jagd überwältigt und sein Messer, der Blitz, noch im Miste des trüben Nebels, den noch heute mehrere germanische Sprachen Mist nennen, verborgen. Aber wenn nun die wilden Stürme dem milderen Wind weichen müssen, dann werden jene unholden Kentauren vom freundlicheren Kentauren

Chiron verscheucht. Jetzt fängt der Donnerer an zu blitzen, Peleus bekommt sein Messer wieder und besiegt die Kentauren. Auf dem zweiten Bilde dringt der Donnerer mit seinen Blitzen auf die Wolke ein. Weil diese mit ihrem Nafs die Triften mütterlich nährt, gilt sie allen Indogermanen als ein mütterliches Wesen. Sie heisst darum die Alte, die Mutter, oder die Muhme, die Nährmutter, und dies bedeutet der Name Thetis. Der Windgeist Chiron führt nun den Donnerer Peleus unvermerkt in die dunkle Wolkengrotte der Thetis. Mit Donner und Blitz zwingt er sie zu seinem Willen, und vergebens sträubt sich die Wolkenfrau, indem sie sich in die ungeheuren Windungen einer Wolken-
schlange verwandelt oder im Wasser des Gewitter-
regens herabstürzt oder als aufflammende Wolke wie Feuer leuchtet. Das dritte Bild faßt das Ende des Gewitters als fröhliche Hochzeit auf. Freier tummeln sich wieder die Winde durch die Luft, lichtere Wolken schweben an die durchsichtiger gewordene Wetterwolke heran, der Regenbogen schwingt sich hinauf, noch einmal zuckt durch das Getümmel ein heller Blitz aus dem Donner heraus. So ziehen in unsrer Sage Kentauren und Nereiden vor die in zarten Schleier gehüllte Thetis, von Iris, der Regenbogengöttin, geführt, und Chiron beschenkt zur Hochzeit den Peleus mit einer Lanze, die nur dieser und sein Sohn zu schleudern vermag, denn nur der Donner kann den Blitz werfen. Aber im 4. Bild wird der Blitz nicht als Sache, sondern als Person aufgefaßt, als das Kind des Donnerers und der Wolkenmutter. In der gewitterlosen Zeit schweigt die Wolke, darum war auch Thetis durch ihre schweigsame Ehe bekannt, bis ein neues Unwetter losbricht und

Achilleus, der Blitz, als Sohn aus der Wolke hervorspringt. Nun gleicht die angeflammte, brausende, überschwellende Wolke dem wichtigsten Hausgerät der Hirten, dem Kessel über ihrem Feuer, der den Mittelpunkt ihrer Hütte, wie ihres Heiligtums bildete. Aber das Wasser, das jenen Himmelskessel füllt, hat unsterblich machende Kraft; das die Fluren mit neuem Wachstum erfüllende Gewitterwasser galt als ein Wasser des Lebens bei allen Indogermanen, das deswegen in so vielen ihrer Märchen eine Rolle spielt. Wenn nun der junge Blitz in dies Wasser geschleudert wird, so wirft Thetis ihren Sohn in einen Kessel, um ihn unsterblich zu machen, und wenn der Donner wütend dazu erschallt, zürnt Peleus mit seiner Frau über ihr seltsames Beginnen. Vor solchem heftigen Schelten flieht die Wolke davon und kehrt zu den Nereiden, den andern Wolkenfrauen, zurück. Die Ehe jener beiden ist gelöst. Aber auf dem 5. Bilde zuckt und springt der Blitz am fernen Horizonte noch weiter hin und her, Achilleus jagt und wirft die Lanze im fernen Wald mit dem kentaurischen Winddämonen um die Wette. Er hat von Chiron die berühmte Lanze erhalten, die auch als eine Arbeit des Schmiedes Hephaestos betrachtet wird, der nämlich im Wetterleuchten wie in einer angeblasenen Esse die Blitze fertigt. Auf dem 6. Bilde weilt der Blitz wolkenverhüllt unter den Wolken, der Knabe Achilleus hält sich im Mädchenkleid bei den Wolkenmädchen, den Nereiden, auf und liebt deren eine. Aber wenn das Wetter leuchtet, und der Donner schallt, werden ihm glänzende Waffen gezeigt, wird die Trompete geblasen. Dann wirft der Blitzheros sein weibliches Wolkengewand ab und stürzt

nackt und zornig hervor. Im 7. Bild werden uns die furchtbaren Kämpfe der Elemente im Hochsommer vorgeführt. Hephaestos umgiebt Achilleus wetterleuchtend mit einer neuen Rüstung, die ihm die Wolkenmutter Thetis herbeischafft. Sie stärkt ihn auch mit dem ersten fallenden Gewittertropfen, dem unsterblichen Lebenswasser Ambrosia. Draußen findet er aber zwei grimmige Feinde, den Xanthos d. h. den Unhold der unheimlich gelb leuchtenden Wetterwolke, die alles verheerend überflutet, und seinen Genossen Hektor d. h. den Sperrer, Zurückhalter des segnenden Regens, der aber dafür aus seinen Wolkenbrunnen schwülen Dunst und eisige Schloßen herabschickt, wie noch in der Ilias aus der einen der Quellen, bei denen Hektor umkommt, Dampf, aus der andren eisiges Wasser hervorströmt. Das Unheil, das diese beiden Unholde, bald Wasser versagend, bald im Übermaß oder im vernichtenden Hagel herabsendend, der dürstenden Erde bereiten, will der Blitzheros abwenden. Er stürzt sich zuerst auf den Xanthos, und wenn die Wetterwolke plötzlich ihren Wasserschwall losläßt, so scheint der Blitz darin ertrinken zu wollen. Aber das Wetterleuchten rettet ihn. So springt dem in Xanthos fast versunkenen Achilleus Hephaestos mit seinen Gluten bei. Dann aber trifft Achilleus voll Zorns, so daß er seinen Gegner auffressen möchte, gleich einem verzehrenden Blitz mit seiner unwiderstehlichen Blitzlanze den Hektor an jenen Quellen vor der Burg, die sich im Hintergrund in schwerem Gewölk emportürmt. Und im hallenden Donner hört man des Blitzhelden Frohlocken über seinen Sieg. Aber im letzten Bilde ist es Herbst geworden. Unsicher und matt fährt der

früher so zornige, rasche Blitz hin und her, als ob er hinkte, als ob er an der Ferse getroffen wäre. Im letzten Jahresgewitter wird er vom siegreichen Sturmgott — denn das war in ältester Zeit der noch in der Achilleis „nachtgleich“ genannte Apollon — durch einen Schufs getötet, als er Hektors Burg, jenes Gewölk, aufriegeln will. Von den Gluten des letzten Gewitters wird er, wie von den Flammen eines Holzstosses, verzehrt und wird begraben. Doch nach andern weilt er unsterblich zur Winterszeit in einem andern, fernen Lande, wie das Gewitter. Diese neue Deutung der ältesten Achilleussage scheint aus verschiedenen Gründen, von denen hier nur zwei angeführt werden, die einzig richtige zu sein. Erstens weifs nur diese Deutung alle Scenen und alle Charaktere der Handlung einzeln und in ihrem Zusammenhang ungekünstelt und folgerichtig zu erklären und zwar aus dem überlieferten Schatz griechischer und indogermanischer Naturanschauungen. Zweitens wird sie durch die Parallelsagen der andern indogermanischen Völker, die manche in Griechenland bereits vollkommen vermenschlichten Züge noch in ihrer elementaren Naturfrische erhalten haben, in jedem Punkt bestätigt. So ist z. B. in der entsprechenden litauischen Sage der Vater des Haupthelden der Donnergott Perkunas. Dessen Mutter Perkunate d. i. die Donnermuhme, also wie die griechische Thetis Muhme genannt, wird ausdrücklich als „Mutter des Blitzes“ bezeichnet, und der Erzieher dieses Blitzjungen ist Aukstis, der, allgemein als Windgeist anerkannt, genau dem erziehenden Winddämon Chiron entspricht. Für das hohe Alter nicht nur einzelner Sagenzüge, sondern auch der Gesamtsage spricht erstens, dafs

dieselbe sich in gleichem Aufbau bei den andern Indogermanen wiederfindet und auch bei ihnen den Rang der ersten, leitenden Heroensage hat. Denn die entsprechende indische Pururavas- und Urvasisage, die persische Feredunsage, die deutsche Siegmund-Siegfriedssage, die irische Lugsage und jene litauische bilden den Ausgangs- und Mittelpunkt des Epos der betreffenden Völker. Jene Reihenfolge der Szenen und diese hohe Stellung der Gesamtsage muß also schon in der indogermanischen Urzeit festgesetzt worden sein. Zweitens ist gerade der vielleicht absonderlichste Zug dieser Sage, daß die Mutter das ebengeborne Kind in heißes Wasser oder auch in Feuer hält, um es zu stärken und gegen Schaden zu feien, in die heilige Familiensitte wahrscheinlich aller indogermanischen Völker aufgenommen worden. Am Tage des altheidnischen Festes der Namensgebung, die bei den Christen durch die Taufhandlung verdrängt worden ist, war bei den Indogermanen eine Weihe des Kindes üblich, die sich bald des reinigenden Wassers, bald des läuternden Feuers, am kräftigsten aber wohl beider Elemente bediente. In Griechenland trug man das Kleine im Lauf dicht um das Herdfeuer herum. In Deutschland schützt man in manchen Gegenden noch heute dasselbe bis zum Taftage durch fortwährend an der Wiege brennende Kerzen, in Siebenbürgen schiebt man es sogar in einen heißen Backofen, und im Mittelalter kommen mehrfach auch in Deutschland die Verbote vor, das ebengeborne Kind fortan nicht mehr in das aus dem geheizten Kessel fließende Wasser zu legen. Dies Brühen des Kindes war auch slavische und irische Sitte und sollte ihm Gesundheit und Schutz gegen böse Mächte gewähren

oder auch, wie auch schon im griechischen Altertum, die Echtheit des Kindes prüfen, denn nur ein echtes konnte diese sonderbare Behandlung vertragen. Noch in unsrem Jahrhundert hielt eine Irländerin in Newyork zu diesem Zweck ihr Kind über ein Kohlenfeuer.

Was so in seinen letzten Ausläufern als baarer Unsinn erscheint, hat oft in der Vergangenheit einen mehr oder minder poetischen und praktischen Sinn gehabt und ist zuweilen, wie gerade der letzte so thörichte Aberglaube, mit den schönsten Naturanschauungen des Altertums verknüpft. Gerade die wechsellvollen Gewitterbilder, die sich in der Seele unserer indogermanischen Vorfahren widerspiegelten, haben die verschiedensten Stadien der Entwicklung durchlaufen. Sie sind nicht gleichzeitig in der von uns erkannten Anzahl und Reihenfolge, sondern vereinzelt und nach und nach entstanden und weiter ausgebildet, wie denn z. B. das Eintreten des himmlischen Schmiedes bereits den Fortschritt zu einer gewissen höheren Technik voraussetzt. Es gehörte auch ein schon nicht unbedeutendes, ein geübteres künstlerisches Vermögen dazu, diese verschiedenen Szenen zu einem gröfseren Gebilde zusammenzufassen, aber diejenigen, denen das gelang, liefsen sich auch dabei noch völlig von der Natur leiten. Denn offenbar lieferten ihnen Sommersanfang und -ende, die zugleich ihre Hauptfeste waren, auch den Beginn und den Schluß ihrer umfänglicheren Komposition. Und nicht nur diese wurde bereits wahrscheinlich in der indogermanischen Gemeinschaft festgestellt, sondern man fing schon in dieser wenigstens an, die mehr oder minder dämonischen Urcharaktere unseres Mythos nach zwei Seiten hin zu idealisieren. Die Dämonen nahmen

einerseits, wie in unserer Sage, nach und nach das Wesen von heldenhaften Menschen an, bis schliesslich bei den Griechen sogar der wassersperrende Dämon Hektor ein edler Held wurde, andererseits erhöhten sie sich in der menschlichen Vorstellung immer mehr zu göttlichen Wesen. Der indogermanische Dämonenmythus legte sich also bei steigender Entwicklung des Volkes, bei der Gliederung desselben in verschiedene Stände, zu einer Heroen- und zu einer Göttersage auseinander. Die volkstümlichen Dämonen wurden beim Adel zu Heroen, in der Priesterschaft zu Göttern verwandelt. So finden wir denn bei den meisten indogermanischen Völkern ein göttliches Gegenstück zu unsrer Heroensage, z. B. den indischen Mythos vom Donner- und Blitzgott Indra, den griechischen vom Zeus, den germanischen von Donar, worin diese Götter ganz ähnliche Geburten, Erziehungen, Kämpfe, ja sogar Todesarten erleben wie die Donner- und Blitzheroen. Als aber die Griechen nach ihrer Trennung von den übrigen Indogermanen mit ihrer Peleus- und Achilleus-sage nach Thessalien einrückten, wurde die schon vorher halb heroisierte und vermenschlichte Sage ganz auf die Erde versetzt. Alle ihre Personen handeln und leiden nun nicht mehr in der Luft, sondern auf und am Pelion, und der spezifisch hellenische Kunstsinne gewinnt nun immer mehr Einfluss auf die Ausbildung der einzelnen Scenen und Figuren. So wird Achilleus der schönste und tapferste aller Heldenjünglinge, in dem aber noch immer als Hauptleidenschaft des Blitzheros, der kampfmutige Zorn, die Menis, glüht, die das erste Wort der homerischen Achilleis ist und sie bis zum Frohlocken des siegreichen Helden in der

letzten Zeile erfüllt. Von Thessalien wandert die Sage nochmals aus und zwar nach Kleinasien. Hier erst wird sie mit einer ihr ursprünglich ganz fremden, der Helenasage, verschlungen und nimmt nun vollends einen menschlichen, fast historischen Charakter an. Achilleus - Agamemnon - Hektor werden die Vertreter dreier Völker im Kampf um Macht und Ruhm, und über ihnen erscheinen nun auch die zu verehrten Weltmächten gesteigerten Götter, die sich inzwischen nach der anderen Seite hin vorzugsweise unter priesterlichem Einfluß aus dem Dämonentum entwickelt hatten, als die Lenker der menschlichen Dinge. Die aus demselben Quellgebiet, dem Dämonenglauben, entsprungenen zwei Ströme, der Heroen- und der Götterglaube, die nach Art von Zwillingsflüssen eine lange Strecke ihren eigenen Weg gezogen sind, rinnen im Epos wieder zusammen und berühren sich, ohne sich zu mischen. Man erkennt sie noch überall auseinander, denn sie haben eine ganz verschiedene Farbe. Die Heroen werden durchweg nicht mehr als ursprünglich überirdische Wesen, sondern als reine Menschen edelster Art empfunden, während die Götter Olympier geworden sind. Die alte Naturbedeutung, die in den Göttern noch immer nachzittert, ist bei den Heroen längst vergessen. Nun greift zum erstenmale unter den günstigsten Zeit-, Natur- und Kulturverhältnissen eine große künstlerische Persönlichkeit in diese reiche Sagenwelt, in dies volle zu Heroen und Göttern emporblickende Menschenleben hinein. Ein hoher poetischer Genius, den wir Homer nennen, erkennt mit ahnungsvollem Künstlerauge im Zorne des Blitzheros, der mit rücksichtsloser, verzehrender Gewalt alle Feinde nieder-

wirft, mögen sie nun altmythisch, oder ihm aus späterer Geschichte erwachsen sein, in dem alten Urthema des Mythos den fruchtbarsten und herrlichsten Grundstoff für seine Dichtung, die Achilleis, wofür er alle Nebenpartieen der Sage gern preisgiebt. Dies Urthema wird nun durch ihn, den Meister, das Leitmotiv für alle Homeriden, das Leitmotiv der ganzen Ilias. Und in seinem Sinne wird daneben eine ebenfalls aus einem Mythos von einem die Welt durchwandernden Windheros stammende Sage zunächst zu einem kürzeren Gedicht umgestaltet, das dann ebenfalls zu einem umfassenden Epos, der Odyssee, auswächst. Das ganze grofse Doppelwerk wird mit dem Namen Homers geschmückt. So wurde nicht blofs den Griechen, sondern der ganzen gebildeten Menschheit ein Paradies der Dichtung aufgethan, aus dem sie vornehmlich die Erkenntnis sich holte, dafs mit der pflichttreuen Sorge um das tägliche Brod, die allerdings die Grundlage alles Gedeihens bildet, und mit der sittlich-religiösen Bildung, deren grofses Lehrbuch fort und fort die Bibel bleiben wird, doch nicht ihre geistige Aufgabe erfüllt ist. Die Brust der Menschheit weitet sich, um immer neue geistige Mächte in sich grofs zu ziehen und aus sich zu entlassen. Mit Homer, der zwar die Schönheit nicht geschaffen hat, wird doch die Schönheit der Kunst zuerst eine Macht in der Welt, eine beglückende Macht, welche wetteifernd mit der Natur die Erde mit unsäglichen Reizen schmückt und wetteifernd mit der Religion die Herzen der Menschen auch noch über die Erde hinaus erhebt. Und fast ebenso erhebend und belehrend wie die Schönheit selber in ihrer vollen Entfaltung ist der Anblick ihrer wechselvollen Schicksale,

ihrer so unscheinbaren Geburt, ihres so langsamen Wachstums, ihres so rührenden Heranblühens und dann wieder ihres Verfalls, ihres Hinsinkens in einen Tod, der aber immer nur ein Scheintod ist. Die Achilleussage geht aus dem Phantasiespiel einfältiger Hirten hervor, einer geistigen Aneignung und Bewältigung gewisser Naturvorgänge, die durch ihre andauernde Vermenschlichung eine Verklärung von wachsendem Glanze erfährt. So steigt sie von Stufe zu Stufe, vom Märchen zur Sage, von der Sage zum Volkslied, vom Volkslied zum Epos der homerischen Achilleis auf, das dann die Homeriden zur umfassenden Epopöe der Ilias ausbreiten. Wenn wir Jahrtausende der Entwicklung vor der Entstehung ahnen, so erkennen wir deutlich Jahrhunderte derselben innerhalb dieser epischen Dichtung und überblicken von da an, wie dieselbe alle Kreise des nationalen Lebens der Griechen tränkt, wie sie dann namentlich die lateinische Litteratur trotz des widerstrebenden Charakters der Römer beherrscht und in unsrem Vaterlande die schönsten Früchte der Wissenschaft, Kunst und Dichtung zeitigt. Immer neu geprüft, immer neu nachempfunden ergießt sie immer neues Licht in unsere Schulen, Theater und Museen und in unsrer Häuser stille Heimlichkeit. Aus Not und Mißachtung ersteht diese Schönheit immer wieder von neuem in ewiger Jugend, und wer ihr einmal recht ins Auge geblickt, vergißt sie zu seinem Segen nie wieder. Trachte jeder nach einem solchen Blick von ihr, der echten, hohen, reinen Schönheit. Dann wird er das, was schon jene Hirten der Urzeit dunkel in ihrem derben Sinn fühlten, gleich Platon in der höchsten Begeisterung seines Phaedros, gleich

Aemilius Paulus vor dem olympischen Zeusbilde, gleich Winckelmann in seiner reinsten Kunsterkenntnis, deutlicher und tiefer empfinden, daß alle wahre Schönheit etwas Göttliches in sich hat oder doch etwas Menschliches, das zu Gott strebt.

Anmerkungen.

Um dem Leser zu einer Nachprüfung unserer Zerlegung der Ilias anzuleiten, folgt hier eine Übersicht über die Versgruppen, welche die Bestandteile der einzelnen Epen bilden. Diejenigen Teile, die zwar zum ursprünglichen Inhalt derselben gehört, aber sich nur in einer Bearbeitung erhalten haben, sind eingeklammert. Leider stimmt die Verszählung nicht in allen Übersetzungen genau überein, doch wird der Leser, durch einzelne kleine Abweichungen unbeirrt, leicht selber entscheiden, ob der angegebene oder der nächst vorhergehende oder der nächstfolgende Vers gemeint ist, wenn er sich nach unserer Inhaltsangabe lebendig in den Zusammenhang der Handlung versetzt hat. Auch wird er dann leicht hie und da ein paar vom Bearbeiter hinzugefügte Worte weglassen oder selber solche ergänzen, wo sie von diesem getilgt werden mußten. Ich zitiere, nach Homers Ilias von Johann Heinrich Voss. Stuttgart u. Tübingen. Cotta'scher Verlag 1853.

Der Achilleis (S. 15) erster Gesang bestand aus Ilias 1, 1—138. 148. 152—192. 247—430. 490—610, ihr zweiter aus 11, (1—83). 84—295a, 401—497a. 521—574. 595. (15, 592 bis 676. 730—746. 16, 103—124a. 18, 166—242), ihr dritter ganz überarbeiteter aus 19, 364—391. 20, 75b—78. 380—493. 21, 1—16. 34—120. 136. 233—283. 324—382. 22, 21—393) —

Die alte Diomedesschlacht (S. 50) umfasste Ilias 5, 9—29a. 85—417. 432—470. 793—906, der Bearbeiter (S. 62) fügte hinzu 4, 422—5, 8. 29b—84. 418—431. 471—792. 907 bis etwa 6, 71. Dieser gestaltete auch den Anfang und andere Teile des 2. Achilleisgesanges um und brachte 11, 295b—400 hinein. — Die ältere Dichtung vom Tode des Patroklos (S. 68) bestand aus 16, 1—59? 64—90. 130—168. 200—306. (365—393?) — 419. 697—791. 815—(848—850?) bis

862. 17, 262—399. 626—18, 34. 149—242. Die von uns ausgeschiedenen Versgruppen stammen, abgesehen von 16, 102 bis 123, von einem späteren Bearbeiter. (S. 137). — Die Schlacht bei den Schiffen (S. 88) umfaßte 13, 39—837, die Überlistung des Zeus (S. 89) 13, 1—38. 14, 153—15, 1—327 oder 366, die Mauerschlacht (S. 92) 12, 35—471. Der Hektoreis (S. 97) erster Gesang bestand aus dem 3. Iliadgesange, ihr zweiter aus 4, 1—222. 6, 73—118. 237—7, 7, ihr dritter etwa aus 19, 340—424. 20, 494—502. 21, (1—16). 17—33 (121—139). 140—232. 284—323 (—382) 513—609. (22, 1—393). 395—515.

Der Umfang der letzten Homeridengesänge (S. 124) ist im Text genügend bestimmt.

Zum ersten Kapitel.

S. 5. Das thessalische Märchen von Peleus und Achilleus ist uns so, wie es hier erzählt ist, nirgendwo überliefert, jedoch berichten mehrere ältere Schriftsteller die hier zusammengestellten Züge der Geschichte des Peleus und der Jugendgeschichte des Achilleus vereinzelt, wie denn ja auch die Ilias auf dieselben mehr oder minder deutlich anspielt. Die hier angenommene Rolle des Xanthos und des Hektor aber mußte erst aus einer vergleichenden Betrachtung der verwandten indogermanischen Mythen erschlossen werden, wie sie meine wissenschaftliche Arbeit: Die Achilleis S. 543 f. anstellt.

S. 9f. Die angedeuteten historischen Verhältnisse findet man am klarsten in M. Dunc k e r s Geschichte des Altertums. 5. Band 1881 besprochen.

S. 12. Die Auslegung der Helenasage stützt sich auf einen entsprechenden Mythos bei den Indern und den Letten, die beide die alte Naturbedeutung der darin auftretenden Personen noch ganz offen darlegen.

Zum zweiten Kapitel.

S. 19. Idomeneus gehört nicht zu den Helden der Achilleis, denn der ihn erwähnende Vers Il. 1, 145 findet sich in einer später eingeschobenen Partie.

S. 25. Im Anfang der Agamemnonie ist an die Stelle der vom Bearbeiter vorgezogenen Eris von mir Iris gesetzt, die

ja auch in der Mitte, wie am Schlusse der Schlacht von Zeus entsendet wird und auch in andern Sagen und Kunstwerken später durch die Eris verdrängt worden ist.

Zum achten Kapitel.

S. 153. Unter dem von Pindar getadelten Homer mit Bergk Griech. Litteraturgeschichte 1,510 die cyclischen Dichter zu verstehen, scheint mir unbegründet.

S. 158. Über die hier besprochenen bildenden Künstler Griechenlands vgl. namentlich H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler und Overbeck, Bilder zum thebanischen und trojanischen Heldenkreis.

S. 166. Die von Burckhardts Cicerone angeregte schöne Charakteristik des blinden Homerkopfes habe ich einem italienischen Reisebriefe meines lieben verstorbenen Freundes Ernst Bulle, weiland Dompredigers zu Bremen, entnommen.

S. 167. Den Griechen von Olbia schildert uns Dion von Prusa.

S. 168. Homers Lob steht in Lucians Schrift „Wie man Geschichte schreiben müsse.“

Zum neunten Kapitel.

S. 174. Über Ilions Verehrung durch Hadrian Gregorovius, Der Kaiser Hadrian² S. 96.

S. 174. Ausführlich behandelt die pompejanische Malerei W. Helbig Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei 1873.

S. 183. Boccaccios Filostrato und Briseida bespricht feinsinnig Hettner in seinen Italienischen Studien.

S. 189. Über Holbergs Ulysses von Ithacia vgl. G. Brandes Holberg und seine Zeitgenossen 1885.

Zum zehnten Kapitel.

S. 205. Über Goethe und Homer haben H. Schreyer 1884 und Otto Lücke 1884 geschrieben. Vgl. auch W. Scherer Aus Goethes Frühzeit. Quellen und Forschungen 1879 S. 78. von Urlichs Goethe und die Antike im Goethejahrbuch 3. Bnd.

S. 209. Eine Geschichte der Homerübersetzung gab M. Bernays in der Einleitung zu seiner 1881 herausgegebenen Homers Odyssee von I. H. Voss.

S. 215. Eine treffliche Auswahl der Carstensschen Zeichnungen ist von Riegel in drei Bänden veröffentlicht, von denen namentlich der 1. und der 3. die heroischen Bilder enthalten.

S. 221. Goethe-Schillers Abhandlung über die Unterschiede der Tragödie und des Epos steht nicht nur in ihrem Briefwechsel, sondern auch in Goethes Werken.

S. 226. Wie ich nachträglich sehe, verglich schon Cholevius in seiner Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen 1854, 1856. 2, 156 die Schildbeschreibung der Ilias mit dem Lied von der Glocke, ohne das jedoch mit dem Hinweis auf das von mir angeführte briefliche Zeugnis Schillers zu begründen.

S. 233. Schön hat über B. Genelli Graf von Schack in „Meine Gemäldesammlung“ 1882 gesprochen. Auch von seinen Zeichnungen hat Riegel eine gute Auswahl herausgegeben. Die von mir erwähnte Darstellung des singenden Homer findet man auch in Lübkes Denkmälern der Kunst.

Zum elften Kapitel.

S. 237. Wie so viele deutsche Gedanken und Gefühle hat sich der englische Romantiker Coleridge auch die angeführte Hauptstelle der Stolbergischen Meeresode angeeignet, was Brandl in seinem trefflichen Buche über Coleridge übersehen hat.

Er schreibt nämlich:

O! it is pleasant —

Or list'ning to the tide, with closed sight,
Be that blind bard, who on the Chian strand,
By those deep sounds possess'd, with inward light
Beheld the Iliad and the Odyssey
Rise to the swelling of the voiceful sea!

S. 239. Das erwähnte Bild von Wiscilenus gehört der Schackschen Galerie in München an.



VERLAG VON ROBERT OPPENHEIM IN BERLIN.

Aesopus, Niederdeutscher, Zwanzig Fabeln und Erzählungen aus einer Wolfenbütteler Hs. des XV. Jahrh. herausgeg. von Hoffmann v. Fallersleben. gr. 8°. 83 S. M. 1.80.

Brandes, Georg (Kopenhagen), **Ludwig Holberg und seine Zeitgenossen.** Mit dem Bilde Holbergs. 8°. VI u. 254 S. geh. 4,50, geb. M. 5,50.

Brandl, Alois, Prof. (Prag), **Samuel Taylor Coleridge** und das Auftreten der Englischen Romantik. 8°. XVI u. 437 S. Preis geh. M. 7,00, geb. M. 8,00.

Bruszkowik, H., Dr. phil. (Wien), **Percy Bysshe Shelley.** 8°. XII u. 387 S. M. 6,00.

— **Drei Englische Dichterinnen.** Johanna Baillie — Elizabeth Barrett Browning — George Eliot. 8°. 244 S. M. 4,00.

Elze, Karl, Prof. (Halle), **Lord Byron.** 3. umgearbeitete Auflage. 8°. VI u. 516 S. geh. M. 7,50, geb. M. 9,00.

Gaspary, Adolf, Prof. (Breslau), **Geschichte der Italienischen Literatur.** Bd. I (bis einschl. Petrarca). gr. 8°. VIII u. 550 S. M. 9,00.

Geiger, Ludwig, Prof. (Berlin) **Firsismini und andere Curiosa.** 12°. VI u. 167 S. M. 4,00.

Hillebrand, Karl, Zeiten, Völker und Menschen. 7 Bände. 8°. Preis jedes Bds. geh. M. 6,00, geb. M. 7,00.

Bd. I. Frankreich und die Franzosen. 8°. XX u. 396 S.

„ II. Wälsches und Deutsches. 8°. XII u. 463 S.

„ III. Aus und über England. 8°. VIII u. 408 S.

„ IV. Profile. 8°. VIII u. 376 S.

„ V. Aus dem Jahrhundert der Revolution. 8°. VIII u. 366 S.

„ VI. Zeitgenossen und Zeitgenössisches. 8°. VIII u. 400 S.

„ VII. Culturgeschichtliches. 8°. XII u. 335 S. Mit dem Bildnisse des Verf. in Holzschnitt.

Honegger, J. J. (Zürich), **Kritische Geschichte der französischen Kultureinflüsse.** gr. 8°. XII u. 400 S. M. 7,50.

Karpeles, Gustav (Berlin), **Geschichte der Jüdischen Literatur.** Gr. 8. 74 Bogen. M. 18,50.

Kinkel, Gottfr., Prof., Mosaik zur Kunstgeschichte. gr. 8°. XII u. 467 S. M. 9,00.

Laun, Adolf, Prof., Washington Irving. Ein Lebens- und Charakterbild. 8°. 2 Bde. XIV u. 246 S. u. IV u. 291 S. M. 7,00.

Lewes, G. H., (Verf. von Goethe's Leben), **Geschichte der Philosophie von Thales bis Comte.** In's Deutsche übertragen von Arnold Ruge.

Bd. I. Alte Philosophie. gr. 8°. VIII u. 533 S. M. 8,00.

„ II. Neuere Philosophie. gr. 8°. 811 S. M. 13,00.

Meyer, Gustav, Prof. (Graz), Essays u. Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde. 8°. VIII u. 412 S. geh. M. 7,00, geb. M. 8,00.

Reinhardstoettner, Dr. C. von, Prof. (München), Litterarische Aufsätze. 8°. IV u. 310 S. M. 5,00.

Rethwisch, C. (Berlin), Der Staatsminister Freiherr von Zedlitz und Preussens höheres Schulwesen im Zeitalter Friedrich des Großen. 2. verm. Aufl. VIII u. 234 S. gr. 8°. M. 3,00.

Schipper, J., Prof. (Wien), William Dunbar. Sein Leben und seine Gedichte in Analysen und ausgewählten Uebersetzungen nebst e. Abriß der Altschottischen Poesie. 8°. XVIII u. 410 S. geh. M. 7,00, geb. M. 8,00.

Schuchardt, H., Prof. (Graz), Romanisches und Keltisches. Gesammelte Aufsätze. 8°. VIII u. 348 S. Geh. M. 7,50, geb. M. 8,50.

— **Ueber die Lautgesetze.** Gegen die Junggrammatiker. gr. 8°. VI u. 39 S. M. 0,80.

Sugenheim, S., Aufsätze und biographische Skizzen zur französischen Geschichte. 8°. VIII u. 338 S. M. 4,50.

ten Brink, Bernhard, Prof. (Straßburg i. E.), Geschichte der Englischen Litteratur. Erster Band: Bis zu Wiclif's Auftreten. gr. 8°. VIII u. 470 S. M. 8,00.

Tunnicius, Die älteste niederdeutsche Sprichwörtersammlung von Antonius Tunnicius gesammelt und in lateinische Verse übersetzt. Herausg. mit hochdeutscher Uebersetzung, Anmerkungen und Wörterbuch von Hoffmann v. Fallersleben. gr. 8°. 224 S. M. 4,50.

Treu, Georg, Prof. (Dresden), Sollen wir unsere Statuen bemalen? gr. 8°. IV u. 40 S. M. 1,00.

Zwölf Briefe eines ästhetischen Sehers (von R. Hillebrand). 8°. IV u. 118 S. geh. M. 2,00, geb. M. 3,00.



Druck von C. H. Schulze & Co. in Gräfenhainichen.



Meyer, Elard Hugo,

Homer und die Ilias

Berlin 1887

A.gr.a. 1219

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11536496-8